محمّد أبو زريق

من التأسيس إلى الحداثة

في الفن التشكيلي العربي المعاصر



من التأسيس إلى الحداثة في الفن التشكيلي العربي المعاصر

من التأسيس الى الحداثة (في الن التشكيلي العربي المعاصر) \ فن تشكيلي
محمد أبوزريق \ مؤلف من الأردن
الطبعة العربية الأولى , 2000

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت, ساقية الجنزير, بناية برج الكارلتون,
ص.ب : 5460-11, العنوان البرقي : موكيالي
هاتفاكس : 807900 \ 807901
التوزيع في الاردن:
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمان , ص.ب : 9157, هاتف 5605432, هاتفاكس : 5685501
E-mail: mkayyali@nets.com.jo
تصميم الغلاف والاشراف الفني:
شايب ®
لوحة الغلاف:
محمد أبوزريق \ الاردن
الصف الضوئي :
مطبعة الجامعة الاردنية \ عمان
التنفيذ الطباعي :
مطبعة الجامعة الاردنية \ عمان , الاردن

طبع بدعم من
أمانة عمان الكبرى, الاردن

محمد أبو زريق

من التأسيس إلى الحداثة

في الفن التشكيلي العربي المعاصر

الإهداء:
حشود تتناحر حول ضفاف المعنى لكن ،
سأكرر : طوبى
للإنسان يغامر في الأطراف القصوى من
حيرته
بحثا عن نشوته .

أدونيس

غزالة على حدود الغيم ، والغيم خمر لا يدركه النعاس، قد تشكل من صدأ الوقت رسما، وانطوى تحت سرتها اسمي ورسمي.
نبوءتي لها مطر ولكفيها حرير، وصيف تموز لتينها العسلي، ولكرمها ندى غبشي ... ولقلبها المسكون صمت لجوج في فضاء الأغنيات.
هي أسئلتي للتخوم في عتمتها. وما بين القرب والبين يخاتلني اليقين! أهي اليقين؟!لست أدري!.. لكنها...أسئلة تنثال في أسئلتي!!

محمد أبو زريق

عمان في 1998/8/5/.

الكتاب: امس المكان الآن/دار الساقي/لندن/ص 20.

استهلال:
وقال لي: الرؤية تشهد الرؤية فتغيب عما سواها .
وقال لي: العلم وما فيه في الغيبة لا في الرؤية .
وقال لي: الجهل حد في العلم، وللعلم حدود بين كل حدين جهل.
عبد الجبار النفري

وبعد :-هذا الكتاب ليس تنظيرا ولا هو تقرير حال، ولكنه وقوف على التخوم أمام نار الإبداع ، ليظل سؤالا ينبئ عن جهله، ويطلب اليقين الذي لن يناله، فالسؤال هنا لا يريد البقاء في حد الجهل ، ولا يطلب يقين المطلق ، إنه فقط يشرعن هذه المساحة ما بين الحدين ويكتفي بتحرير هذه المساحة العماء. لماذا السؤال إذن؟ ما جدوى الصدود عن نقلة أخرى من العتبة إلى فناء البيت (اليقين)؟ أقول: لأن الفناء عماء أيضا، فكل مسعانا من عماء إلى عماء، ولكنه عماء يفضي إلى الأسرار ، أما اليقين فهو كالسراب نراه ولا ندركه ، ولكننا نسعى في عطش إليه .

هذه إشكاليات في راهن الفن التشكيلي العربي المعاصر ، منذ التأسيس حتى الحداثة ، وقد قمت هنا بإثارتها عبر تساؤلات ليست بريئة ، لكنني لا أملك أي جواب جاهز رغم خبثي المشروع ، فالأجوبة منزاحة في فضاء الأسئلة ، والأسئلة شواخص متسولة على التخوم التي تفضي ولا تفضي للفضاء .

النفري/المواقف والمخاطبات /الهيئة المصرية العامة للكتاب /القاهرة /1985/ص117.

في الباب الأول: ستة فصول توثيقية لكنها لا تأخذ طابع البحث المستفيض وإنما هي تهيئة للدخول في حالة التأسيس للفن التشكيلي العربي المعاصر ، ثم أتبعتها بباب ثان: مكون من ستة فصول ، تدخل في راهن التشكيل العربي المعاصر، محاولا الوقوف على الظواهر المفصلية في المشهد، تاركا مساحة للسؤال والتساؤل ، لإيماني بأنني لا أملك الحقيقة أو أدعيها، وهي أسئلة تكتفي بالوقوف على التخوم. آملا في أن يكون هذا الكتاب نوع من مساهمة متواضعة في هذا المتحرك/الساكن ، وتفعيله في ظرف بالغ الخصوصية والعمومية والتعقيد .

محمد أبو زريق
عمان/في 1998/8/5

المحتويات

الموضوع	الصفحة الإهداء
استهلال	5
المقدمة	7
المحتويات	9
الباب الأول /التأسيس	11
الاستشراق والفن العربي الحديث	13
بدايات الفن التشكيلي الحديث في الوطن العربي	23
الاتجاهات الفنية في التشكيل العربي المعاصر	39
النقد التشكيلي في الوطن العربي	53
المصادر البصرية للفنان التشكيلي العربي المعاصر	75
التشكيل العربي من الحداثة إلى الحداثة	87
الباب الثاني /الحداثة	105
اللوحات	107
أزمة التشكيل العربي المعاصر	125
أسئلة التراث والحداثة في التشكيل العربي المعاصر	145
أثر التواصل والعولمة في التشكيل العربي المعاصر	159
المأسسة التشكيلية في الوطن العربي	171
الفن التشكيلي العربي في فضاء الحداثة	181
المراجع	201
المصطلحات	203
المؤلف في سطور	205

الباب الأول /التأسيس:

الاستشراق والفن العربي الحديث.

بدايات الفن الحديث في الوطن العربي.

الاتجاهات الفنية في التشكيل العربي المعاصر.

النقد التشكيلي في الوطن العربي.

المصادر البصرية للفنان التشكيلي العربي المعاصر.

التشكيل العربي من الحداثة إلى الحداثة.

الاستشراق والفن العربي الحديث:

مصطلح مستشرق (O riental) يعني (كل من له علم ومعرفة بأهل الشرق: لغاتهم وتاريخهم وفنونهم وعلومهم وآدابهم ...الخ، أما بالنسبة للمستشرقين من الفنانين، فذلك يعني الفنانين الذين رسموا الشرق من واقع الخبرة العيانية بالسفر أو الإطلاع على فنونهم ومخطوطاتهم)[1]، وقد جاء بعضهم للبلاد العربية بدافع التعرف والرحلة، أو مرافقا لبعثات دبلوماسية أو علمية أو آثارية وعسكرية .

وقد كرس المستشرقين فنهم لتصوير الشرق بكل ما فيه من طبيعة وعمران وبشر، مركزين على الآثار والأزياء والعادات والتقاليد، ونمط الحياة الاجتماعية والطقوس الدينية منذ نهايات القرن الثامن عشر، ولكنها تعاظمت وأخذت طابعها المميز في بدايات القرن التاسع عشر،وقد كان الشرق بالنسبة لهم بلاد العرب، في آسيا وشمال أفريقيا، مضافا إليها الأندلس (أسبانيا) وتركيا والبندقية لعلاقتها التجارية مع العرب ولم تتكون في البداية مدرسة خاصة بفن الاستشراق Orientalism، وأكثر ما كان يميز هذه اللوحات موضوعها المصور، ولكنها مع الزمن تطورت من الواقعية إلى ما سمي بالنزعة الرومانسية (ro manticism) في الفن الفرنسي، وكان رائدها الفنان ديلاكروا .

لقد كان التواصل بين الشرق والغرب عن طريق التجارة والحروب الصليبية والبعثـــات الدوبلماسية، وكان لشركة الهند الشرقية وشركة الهند الهولنديـــة، الدور الأساسي في نقل الفن الصينـي والياباني والهنـدي والعربـي

---

1 Lynne Hornton -The Orientalsts- Painters And Travelers -
Introduction - Chief Editor - Ahmad Shawqi Rasif - London- Printed In France

إلى أوروبا، وقد أثر هذا في الفن القوطي الباروكي ، وفي أواخر القرن الثامن عشر تمت حملة نابليون على مصر ، وقد أحضر معه من ضمن من أحضر مجموعة من العلماء والمهندسين والفنانين الفرنسيين إلى مصر ، (ولقد وجد العلماء والأدباء العرب أنفسهم لأول مرة أمام مائة وستة وأربعين من العلماء المستشرقين والخبراء وأهل الفن الذين بدءوا يعملون في تخصصاتهم من خلال مجمع علمي في مصر)[2] وكان من نتائج هذا الاتصال استحداث مدارس الدراسات الشرقية على اختلافها ورسم المشاهد الأثرية والحضرية المصرية. ثم كان احتلال فرنسا للجزائر عام 1830 ، وزيارة ديلاكروا لها عام 1832، مما كان له الأثر الهام على الفنانين الغربيين ، الذين بدءوا يدركون جماليات الشرق ، وأهمية تناوله بشمسه الساطعة ، وأجوائه وقصصه السحرية والأسطورية كألف ليلة وليلة وغيرها.

كان غالبية الفنانين الذين زاروا الشرق من فرنسا وبريطانيا ، وكان التنافس واضحا بين الجانبين ، للاستيلاء على مناطق النفوذ في هذه المنطقة، إذ لم ينفصل الدافع السياسي عن الدافع الثقافي والفني لديهم ، بل دعم كل توجه الوجه الآخر في عملية مستمرة ، وكان من نتيجة ذلك،احتكاك بعض هواة الرسم من الوطن العربي بهؤلاء الفنانين، وتتلمذهم على أيديهم ، فمن المعروف أن كثيرا من الفنانين الأجانب ، ممن أقاموا في البلاد العربية لفترات طويلة من الزمن ، وافتتحوا مراسم ومحترفات لهم هناك ، وبعضهم أسلم واتخذ اسما عربيا له بدلا من اسمه الأوروبي فقد

---

[22] عثمان قرقوط /تطور الفكرة العربية في مصر 1805–1936/بيروت 1972.

اتخذ الاستشراق صفة الاغتراب بالنسبة للفنان الأوروبي (فلم يكن أكثر من فضول للاطلاع على القريب البعيد والتقاط صور من الحياة فيه دون أن تتغير الهوية الجمالية لفن هؤلاء المغتربين)[3].وهكذا أصبح الشرق هوس الفنانين الأوروبيين، سواء في غناه الفاحش أو فقره المدقع، وقد انضم عدد من الفنانين الغربيين الأكاديميين إلى الفرنسيين والإنجليز، ليتحول الاستشراق إلى ظاهرة فنية غربية بالكامل ، وأصبحت أكاديمية الفنون الجميلة في باريس، بقيادة الفنان المستشرق جان ليون جيروم معقلا للاستشراق في فرنسا، كما أن أكاديمية الفنون الجميلة في لندن قد قامت بنفس الدور.

على أن هذا الاستشراق قد أسقط الشرط التاريخي المعرفي للفن الإسلامي فقد (تقيدت المدارك الاستشراقية بعمليات التعرف التدريجي على منتجات الفن الإسلامي، وبنظراتهم الفنية والجمالية الأوروبية المنشأ والتطلع)[4] فكانت النتائج الفنية والنقدية بعيدة عن ملامسة الواقع الفعلي للشرق ومأخوذة بنوع من رؤية ما يحب في الآخر مرة وباستعلاء مرة أخرى ، من (هنا فإن علاقة الفنان الأوروبي بالشرق لا يمكن أن تكون هي

---

[3] عفيف بهنسي/الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية/دار الكتاب العربي/دمشق/ط1/1997/ص44.

[4] د.شربل داغر /مذاهب الحسن قراءة معجمية –تاريخية للفنون في العربية /الجمعية الملكية للفنون الجميلة /عمان و المركز الثقافي العربي /بيروت والدار البيضاء /ط1/1998/ص13.

العلاقة نفسها التي تعيش حية بين الفنان الشرقي ومحيطه وعالمه ،حيث ليس ثمة نظرة مادية مجردة أو ذرائعية أو استعمارية)[5].

ولقد رسم المستشرقون مناظرهم بالألوان المائية والأقلام ، على شكل اسكتشات سريعة أو متأنية ، حسب الظرف الزماني والمكاني الذي كان يحيط بهم أثناء الرسم ، أو بالتصوير الفوتوغرافي الذي يتحول إلى تصوير زيتي في المرسم ، وهذا تطلب إنشاء المراسم والمحترفات التي تطورت لاحقا كمراكز لتعليم الفنون والتي كان تأثير على الفنانين المستشرقين أنفسهم مثل : (مدرسة ليونادو دافنشي في القاهرة وفيلا عبد اللطيف التي أسست في مدينة الجزائر عام 1906،لتكون معهدا ومرسما يساعد المستشرقين الشباب من الفنانين المتفوقين الفرنسيين على الاستفادة من المناخ العربي الأصيل في الجزائر كما يقول الأزاز)[6] . وكان أول المتأثرين بالفن الغربي وعلى نفس التقاليد في تصوير الوجوه هو أحمد بن عصمان التونسي(النصف الثاني من القرن التاسع عشر)[7] وفي سنة 1894، ظهرت مؤسسة الصالون التونسي التي كانت تعرض للفنانين الأجانب المتواجدين في تونس ، بجانب بعض الهواة التونسيين،وكانت تحت إشراف معهد قرطاجنة، الذي كان يعمل على إشاعة الثقافة الفرنسية هناك، وقد احتضن الصالون الأعمال الفنية الاستشراقية الأوروبية آنذاك.

---

[5] د. ماهود أحمد /كتيب إسماعيل الشيخلي /وزارة الثقافة والإعلام /بغداد /ص27.

[6] عفيف بهنسي/الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية /دار الكتاب العربي/ط1/1997/ص45.

[7] علي اللواتي /ملامح من الحركة التشكيلية في تونس/عالم الفكر /ع2/1997/ص84.

فـي عـام 1832 زار الفنـان الشـهير ديلاكـروا المغـرب ، مرافقـا لبعثـة دوبلماسية لدى سلطان المغرب، وقد دهش لنبل المغاربة وكرم أخلاقهم وطباعهم، فزاده هذا حبا بالشرق والرسم الاستشراقي ، وكان ينجز يوميا رسوما بالأقلام والألوان المائية ، التي أصبحت فيما بعد لوحات شهيرة، وكان أن نبه العيون بواسطة هذه اللوحات إلى الفن العربي، مما سيكون له أثر واضح على معاصريه ولاحقيه من الفنانين .

في الجزائر أدخلت فرنسا فنها وثقافتها منذ احتلال الجزائر عام 1830 ، فقدم إلى الجزائر العديد من الفنانين المستشرقين وأهمهم ديلاكروا، ثم فيما بعد دوشامب، وقد أشاع هؤلاء الفنانين الأسلوب الفرنسي في الفن بكافة اتجاهاته. وكان الجزء الشمالي من المغرب قد احتله الأسبان (سبتة ومليلة) عام 1912، بينما احتل الفرنسيون الأجزاء الأخرى، فأسس الأسباني بيير توشي مدرسة الفنون الجميلة في تطوان ، وفي الجنوب أسس مارجويل مدرسة الفنون الفرنسية وكان الهدف، تأهيل المبتدئين لإكمال الدراسة في مدريد وباريس [8].

أما في مصر فإنها شهدت تأسيس مراسم للعديد من المستشرقين ، وربما كان لتأثير مرسم الفنان الفرنسي " ريجو" نوع من الصدمة للأشخاص الذين رسمهم ، ويصف الجبرتي الرسوم التي تحويها مكتبة الحملة الفرنسية على مصر بنوع من الإعجاب، بما فيها صورة النبي

[8] محمد أديب السلاوي/ أعلام الفن التشكيلي بالمغرب/دار الرشيد/بغداد /1983/ص 6-10.

وحوله الصحابة، ولعل أول الفنانين الذين صحبوا نابليون إلى مصر،[9] هو الفنان "فيفيان دينون"، الذي نشر كتابه النفيس بالصور المحفورة(جرافيك) ، وظهر كتاب فرنسي آخر هو "وصف مصر" وتوالى بعد ذلك مجيء الفنانين الفرنسيين إلى مصر والبلاد العربية، أمثال "جيروديه" ثم "جرو" ، وباستلام محمد علي حكم مصر عام 1805 ، بدأ الاستعانة رسميا بالفنانين والعلماء الفرنسيين ، والذين سيكون تأثيرهم قويا في بدايات الفن المصري الحديث.

عام 1806 يصل الفنان الإنجليزي "صولت "إلى مصر ، ثم المهندس الفنان "باسكال كوست"، الذي ألف كتاب " آثار القاهرة"، ثم الفنان " لين"و "بريس دافين "، الذي استوطن مصر وغير اسمه إلى إدريس أفندي ، وتنوع نشاطه العلمي والفني في مصر .وتطول قائمة الفنانين المستشرقين مثل : "أدريان " و "ديفيد روبرتس " و "فيليب ماشيرو"، لكن ما يهمنا هو الأثر الكبير الذي تركه هؤلاء المستشرقين في الفن العربي الحديث، الذي انتقل من أسلوب الرسم في المخطوطات والمنمنمات، إلى الرسم المسندي الذي يعلق على الحائط، حيث أن هؤلاء الرسامين كانوا في رحلات دائمة للبلدان العربية المجاورة ، وخاصة فلسطين وشرقي الأردن وبلاد الشام ، لما لهذه البلاد من قداسة دينية لديهم ، ولأسباب سياسية استعمارية غير معلنة.

[9] د.محمد المهدي /الرومانسية والاستشراق الفني في مصر/عالم الفكر /ع1997/2/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب /الكويت/ص99،100.

ماذا تحصل من هذا الفن في الوطن العربي؟وما هو مدى التأثير اللاحق على الفن العربي الحديث ؟ وكيف استقبل الفنانون العرب الأوائل واللاحقين هذا الفن وتمثلوه؟ أسئلة يمكن إجابة بعض منها بالنظر إلى نتائج هذا الاتصال والتواصل، وأول هذه النتائج هو شيوع اللوحة المسندية التي تعلق على الحائط ، بدلا من الرسوم التزيينية على الجدران أو في الكتب والمخطوطات ، وثاني هذه النتائج شيوع التشخيص ورسم الوجوه ، ومظاهر الحياة بشكل واقعي أو حديث، بعد أن كان الفنان العربي يتحرج من الرسم التشخيصي ، ومن الرسم الملتصق بالواقع والحياة ، مستبدلا ذلك بالرسم التزييني والزخرفي الملحق بالمخطوط أو العمارة، وثالث هذه النتائج هو الجدل الناتج بتأثير الصدمة الناتجة عن تفوق الفن الأوروبي منظوريا، وتطابقه أو تشابهه مع الأصل ، سواء من وجهة نظر الإصلاحيين، أو رجال الدين تشجيعا أو تحليلا وتحريما.

وقد شارك في هذا الجدل عدد من رجال الدين أمثال رفاعة الطهطاوي ، جمال الدين الأفغاني ، محمد عبده ، مصطفى صادق الرافعي ، محمود رشيد رضا وآخرين ،كما شارك من الإصلاحيين ورجال الفكر والأدب كل من: قاسم أمين، فرح أنطون ، طه حسين ، محمد حسين هيكل، وعباس محمود العقاد ، وكان نتيجة هذا الجدل تغير نسبي في نظرة الناس إلى فن التصوير والصور الفوتوغرافية، مما أدى إلى بعض التسامح عند النقلة الثانية، وهي تأسيس كليات ومراكز لتعليم الفنون في بعض الأقطار العربية، التي أدارها وأشرف على التدريس فيها كثير من الفنانين المستشرقين.ولقد كان من نتائج هذه المدارس، تعاظم عدد

المشتغلين في الرسم والتصوير، الذين أصبح عدد كبير منهم روادا للحركة التشكيلية العربية .

بدايات الفن التشكيلي الحديث في الوطن العربي:

شهدت البلاد العربية فترة سبات طويل، إبان حكم الخلافة العثمانية ولمدة خمسة قرون ، وكانت هذه الفترة كافية لطمس المعالم والتقاليد الثقافية العريقة في الوطن العربي، وما أن اندحرت تركيا حتى جاء الاستعمار الغربي، مدججا بالسلاح والتفوق التقني والعلم ، وكان هذا عاملا آخر في تغييب الثقافة العربية الإسلامية لسببين: الأول :تفوق الغرب الاستعماري والثاني :عدم قدرة الثقافة العربية النائمة منذ خمسة قرون، على إثبات وجودها في هذا العصر الجديد. فقد انبهر المصريون بالحملة الفرنسية ، وما حمله نابليون معه من صنائع وعلوم وفنون ، كذلك الحال بالنسبة للجزائريين المغاربة، وربما كان لبنان مختلفا وأقل صدمة، لوجود إرساليات أجنبية ومدارس تبشيرية فيه منذ فترة طويلة ، إذ كان واضحا أن ما يملكه المستعمر، أقوى بكثير مما عند العرب على كافة الصعد، ومن هنا بدأت الثقافة العربية تتلمس طريقها نحو روح عصر جديد ، أطلقنا عليه عصر النهضة العربية تجاوزا وهو لم يكن كذلك ، وتم استنهاض الطاقات الثقافية المطمورة تحت ركام طويل من التجهيل والقمع والتذويب، يقول سمير الصايغ متحسرا على فن القصور العربية ، وهو نوع من الرسم على الخشب داخل ما يسمى بالقاعة الشرقية: (يحاصر فن القاعة الشرقية ومنذ عشرات السنين إهمال ونسيان كبيران، وبخاصة لدى المجتمعات العربية ، فإلى جانب عدم انتشاره كنتاج فني متوفر، فلقد انحصر إنتاجه في جماعات أو أفراد، شكلت في معظمها عائلات قليلة جدا، لم يبق منها اليوم إلا بعض العائلات التي تعد على الأصابع، ...التاريخ المدون والدراسات الحديثة ، لا تحدثنا بالتفصيل عن تاريخ هذا الفن وأسراره

الجمالية والحرفية)[10] وهكذا ضاع هذا الفن في احتكاره لدى عائلات محدودة، وعدم الاهتمام التقني به وعدم توثيقه في مراجعنا التراثية والحديثة،وصولا إلى غيابه وتغييبه .

على الصعيد التشكيلي تتلمذ عدد من الفنانين العرب على أيدي الفنانين الأجانب، الذين تواجدوا في هذه البلاد بقوة الاستعمار ونفوذه، أو بدافع الإطلاع والتثاقف ، حيث أصبح الوطن العربي كله على وجه التقريب ، تابعا للسلطات الاستعمارية من فرنسية وإنجليزية وإيطالية وأسبانية،(وكان لهذا الاحتلال ظلال ثقافية ، ما زلنا نعيش أجواءها حتى الآن ، إذ ما زال النفوذ الثقافي الفرنسي والإنجليزي مهيمنا في جل أجزاء الوطن العربي) [11] ابتداء باللغة مرورا بالاقتصاد وصولا إلى التأثير الثقافي والتبعية.

قلنا إن الفنانين العرب الأوائل ، قد تتلمذوا على أيدي فنانين مستشرقين أو مستعمرين ، ومن الطبيعي أن يعطوا طرائقهم ورؤيتهم وقوانينهم في فن الرسم والنحت والتصوير لهؤلاء التلاميذ [12]، وقد (اندفع هؤلاء الموهوبون العرب بتشجيع من السلطة الوطنية أو السلطة الأجنبية

---

[10] سمير الصايغ /فنون عربية /ع6/82/لندن /ص 72.

[11] د.عفيف بهنسي /رواد الفن الحديث في البلاد العربية /دار الرائد العربي /بيروت /لبنان/ 1985/ص 13.

[12] راجع د.زينات بيطار /الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي/سلسلة عالم المعرفة/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت/ص230 وما بعدها.

صاحبة النفوذ)[13] ولعل الفنان الجزائري المعمري هو أحد الأمثلة الدالة على تماهي فنانينا الأوائل مع هذا الاتجاه ، ولذلك لم يكن مستغربا أن يصطحبه الجنرال الفرنسي ليوتي ، ضمن فريقه التقني عندما أحتل المغرب، وقد(أخذه ليوتي معه قصدا لأنه كان ينوي تنظيم الفنون بتلك البلاد المغربية ، التي رسمها وصورها أوجين ديلاكروا)[14] ولولا ثقة هذا الجنرال بالفنان المعمري ومعرفته الأكيدة بقدرته على تمثل الطريقة الغربية في الفن لما غامر في أخذه معه، وهناك كثير من الفنانين ممن هم تلاميذ مدارس الاستشراق في الوطن العربي ، وقد مهدوا لقطيعة معرفية تشكيلية، إذ لم يكن بإمكانهم أن يتابعوا ما انتهى إليه الفن العربي قبل خمسة أو ستة قرون، وقد اندثر تحت ركام الإهمال والجهل والتجهيل، وكان التمثل الأوروبي لديهم كبيرا، ما عدا قلة من الفنانين الشعبيين والفطريين(Fofism) ، الذين وجدوا هنا وهناك[15].

هكذا جاءت بدايات الحداثة التشكيلية العربية ، وهي بدايات غريبةعلى الذوق العربي وتقاليد الرسم العربي، وقد تم ذلك من خلال الفنانين الغربيين الذين تواجدوا في البلاد العربية وكليات الفنون والصنائع ، التي

---

[13] عفيف البهنسي /الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية /دار الكتاب العربي /دمشق/ط1/1997/ص77.

[14] د. موليم العروسي /الأعمال النحتية في الساحات العامة "تجربة المغرب" /الملتقى الثاني للنحاتين العرب "الندوة الفكرية/من 23- 24 تموز 1998/مهرجان جرش السابع عشر للثقافة والفنون /الأردن.

[15] راجع الدراسة التي أعدها علي اللواتي عن الفنان يحيى التركي /مجلة عالم الفكر /المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ع2 المجلد 26/1997/ص139 .

أنشأت في تونس والجزائر والمغرب ومصر، بإدارة وتدريس فنانين أجانب ، ففي القاهرة افتتح فنانو الخرنفش أول معرض تشكيلي في الوطن العربي برعاية الخديوي إسماعيل عام [16]ثم تأسست مدرسة ليوناردو دافنشي لتعليم الرسم ، وقد (تأكد تأثيرالفن الغربي على الموهوبين المصريين عندما مارسوا التصوير في مدرسة ليوناردو دافنشي التي أسسها الإيطاليون عام 1898وكان يعلم فيها الفنان روبرتي)[17] وتبعتها مدرسة الفنون الجميلة الحكومية وكان من أوائل خريجيها: النحات المصري الشهير محمود مختار ، يوسف كامل ، محمد حسن، وراغب عياد ، وقد أنشأت عام 1908 [18]، وقد أرسل مختار للدراسة في باريس بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة وتبعه آخرون، أما في الإسكندرية فقد أنشأت أول كلية للفنون فيها عام 1958.

أما في سوريا فقد درس الفنانون الأوائل في إيطاليا ،وعادوا حاملين سمات الفن الأوروبي، ليستزرعوها في الوطن منذ عام 1938 عن طريق التدريس ، من أمثال: صلاح الناشف ، محمود جلال، سهيل

[16] محمود الزيباوي /مجلة مواقف/عدد64/دار الساقي /لندن/ص 77.

[17] عفيف البهنسي /الفن العربي بين الهوية والتبعية/دار الكتاب العربي /دمشق /ط1/1997/ص66.

[18] سيزار نمور /النحت في لبنان /دار الفنون الجميلة للاستشارات والنشر /بيروت 1990/ص25/وكذلك دليل معرض الذكرى المئوية للتأثيرية/متحف محمد محمود خليل /القاهرة منشورات سفارة فرنسا بالقاهرة ووزارة الثقافة المصرية /1975/التقديم والمقدمة.

الأحدب ، رشاد القصيباتي وآخرين[19]، لكن الرواد الأكثر تأثيرا هم محمود حماد، نصير شوري وناظم جعفري، يقول طارق الشريف حول البدايات التشكيلية في سوريا: (خضعت الحركة الفنية في سوريا إلى جدلية معينة، يأخذ الفنان بالوافد، يفاعله مع الواقع ويقدم الإضافات، ليتوصل إلى تركيب جديد تتفاعل فيه المكونات المختلفة مع الإضافات الشخصية ، التي تهيئ المناخات الخارجية المختلفة لها فرصة إثبات وجودها)[20] على أول تأسيس لكلية الفنون في دمشق قد تم عام 1961[21] .

أما في لبنان فمن المعروف أن الفن الكنسي كان موجودا فيه منذ القرن السادس عشر ، ولكن أول رائد لبناني درس الفن في البندقية هو داود القرم ، الذي عاد من إيطاليا عام 1865 ، ولعل حبيب سرور وخليل صليبي قد شاركاه الدراسة والريادة ، وأسسوا بدايات أكاديمية للفن التشكيلي اللبناني، بينما تأسست الأكاديمية اللبنانية ومدرسة الفنون عام 1943 ، وكان عدد من مدرسيها من الفنانين الأجانب[22] ، ويعتبر عمر الأنسي ، وخليل صليبي، وصليبا الدويهي ومصطفى فروخ ، الرواد

---

[19] لمزيد من التفصيل راجع كتاب د.عفيف بهنسي /رواد الفن الحديث في البلاد العربية /دار الرائد العربي /بيروت /لبنان /1985/ص53-92.

[20] طارق الشريف /مجلة الفن العربي /ع4/1981/تصدر عن الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب /بغداد /ص52.

[21] للمزيد من المعلومات راجع /عبد الله أبو راشد /التشكيل السوري المعاصر "علامات مميزة "/دار الشجرة للخدمات الطباعية /دمشق /1997.

[22] د. فيصل سلطان /النحت في الساحات العامة /بحث في الملتقى الأول للنحاتين العرب /مهرجان جرش /24-28 تموز 1997.

الحقيقيون للفن اللبناني الحديث ، ثم شفيق عبود وأمين الباشا كمتأخرين نسبيا.

أما في العراق فقد عاد أول الدارسين من باريس وهو عاصم حافظ عام 1886 ، ثم أكرم شكري من إنكلترا عام 1930، ومن الدارسين في أوروبا والمؤسسين للحركة التشكيلية العراقية جواد سليم وفائق حسن ، ثم شاكر حسن آل سعيد بعد إنشاء معهد الفنون الجميلة عام 1939 [23].

في الأردن فقد بدأ الفن على يد عدد من الوافدين متأخرا نسبيا عن باقي الدول العربية ، كضياء الدين سليمان " تركي " وعمر الأنسي" لبناني" منذ عام 1926 ، ثم أراماندو الإيطالي وجورج أليف الروسي في الخمسينيات ، أما أول الدارسين في روما فهو مهنا الدرة الذي عاد عام 1961 ، وتبعه رفيق اللحام وأحمد نعواش ، بينما تأخر إنشاء أول قسم للفنون الجميلة بجامعة اليرموك حتى عام 1980 [24] ، والتي لم تؤد بعد الدور المطلوب منها كباقي كليات الفنون في الوطن العربي .

وفي فلسطين تأخر ظهور الفن بشكل واضح ، فرغم وجود فنانين شعبيين ودارسين قبل عام 1948 ، أمثال: جمال بدران وإبراهيم غنام وحنا مسمار وداود زلاطيمو ، إلا أن الظروف القاسية التي شهدتها فلسطين جراء الاحتلال البريطاني والاستيطان الصهيوني منذ عام 1917 ، قد حالت دون ظهور

---

[23] عادل كامل /الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق (مرحلة الرواد)/دار الرشيد للنشر/1980/ص 15 وما بعدها.
[24] راجع كتاب المؤلف/ تشكيليون أردنيون معاصرون /دار البشير /عمان/ص9-13.

جسم مركزي ونواة للتشكيل الفلسطيني إلا بعد عام 1948، حيث درس إسماعيل شموط في كلية فنون القاهرة مع زميلته ورفيقة عمره فيما بعد تمام الأكحل ، وبهذا فإن الفن الفلسطيني قد نما في الشتات، وشارك في الحركة التشكيلية العربية[25].

أما في دول شمال أفريقيا فنلاحظ التأثير الإيطالي في ليبيا، والإنجليزي على السودان ومصر، والفرنسي في تونس والجزائر والمغرب، مع تفاوت هنا وهناك[26]، ففي ليبيا كان هناك فنانون شعبيون قاوموا الاحتلال الإيطالي ، أمثال محمود الأرناؤطي، وقد درس في مدرسة الفنون والصنائع الإسلامية، أما عوض عبيدة وقد درس على يدي الفنان "فري" الإيطالي [27]. ففي السودان كان أول الدارسين في إنجلترا هو إبراهيم الصلحي عام 1954 ، وتنقل في عدة دول أوروبية لكنه يقرر العودة للسودان ، ويتجه للخط العربي ليؤسس لفن عربي بعيد عن التأثيرات الغربية والنظرية الأوروبية[28].أول الفنانين التونسيين هو الهادي الخياشي 1883-1948 ، وهو رسام واقعي متأثر بالمستشرقين ، وقد كان لتأسيس المدرسة الفرنسية أو ما سمي بمعهد الفنون الجميلة أثر واضح على الفن التونسي منذ عام 1912 ،والذي طور إلى المعهد التكنولوجي للفنون

[25] إسماعيل شموط/ الفن التشكيلي في فلسطين/ مطابع القبس الكويتية/1989/ص31-38.

[26] مقدمة علي اللواتي لكتاب معرض / التجريد في الرسم التونسي /وزارة الشؤون الثقافية /تونس1984/ص6.

[27] د. عفيف بهنسي /رواد الفن في البلاد العربية /دار الرائد العربي /بيروت1985/ص15

[28] د. عفيف بهنسي /رواد الفن نفسه ص 27.

والهندسة المعمارية عام 1973[29]، ومن أهم الرواد في الفن التونسي: الهادي التركي والزبير التركي ، وعلي بن آغا وآخرين، ولكن الرائدان المهمان في الفن التونسي هما: يحيى التركي وجلال بن عبد الله[30]وفي الجزائر تأسست مدرسة الفنون الجميلة عام 1920، وكانت تهيئ طلابها للالتحاق بالمدرسة العليا للفنون في باريس ، لكن محمد راسم الفنان الجزائري استطاع أن يؤصل فنه الشرقي، ليوائم بين اللوحة المخطوطة وتلك التي تعلق على جدار ،ففي منمنماته (ثمة محاولة لإدراك نفسه بما يعزز فنه من أصول وإبداعات الفن العربي الإسلامي ، والذي حالت بيننا وبينه قرون طويلة من السبات العميق)[31]، ولقد كان لإنشاء الفرنسيين لمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، أثر واضح على الفن الجزائري الحديث ، وأول وأهم خريجي هذه المدرسة أزواوي المعمري ، الذي اصطحبه، الجنرال ليوتي إلى المغرب معه لتأسيس حركة تشكيلية مغربية هناك، ومن خريجيها أيضا الفنان عبد الحليم همش.

وفي المغرب يعتبر محمد بن علي الرباطي ، أول رسام ينجز عملا فنيا مكتملا في العقد الأول من هذا القرن، وقد تدرب على يد فنان إنجليزي كان يقيم في طنجة ، بل إن غالبية (الرسامين المغاربة الذين

---

[29] الوضع الراهن للفنون التشكيلية في الوطن العربي /التشكيلي العربي /نشرة غير دورية /الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب/ع1978/4 /بغداد /ص6.

[30] علي اللواتي /يحيى التركي رائد الرسم التونسي /عالم الفكر /ع2 المجلد 1997/26/ص139 وما بعدها،أيضا في نفس العدد ولنفس الكاتب أنظر /ملامح من الحركة التشكيلية في تونس /ص83-85.

[31] فنون عربية /ع1982/5/دار واسط للنشر/المملكة المتحدة /لندن /ص6.

ظهروا خلال هذه الفترة ، تلاميذ لفنانين أجانب –أسبان، إنجليز ،فرنسيين –، وفدوا مع الحماية الفرنسية أو الأسبانية للمغرب ، بغرض الاستشراق أو بدوافع أخرى إذ أن كثيرا منهم من كان جنديا أو دبلوماسيا أو ملحقا بالحملات الاستعمارية للمنطقة و(تختلف نزعاتهم واتجاهاتهم ونواياهم باختلاف شخصياتهم الفنية)[32]، وقد ظهر بجانب ذلك فنانين فطريين في الجنوب ،وكان لمدرسة الفنون الأسبانية في الشمال، ومدرسة الفنون الفرنسية في الجنوب ، أثر واضح في هذه الانطلاقة، ومن أشهر الرواد في تلك الفترة (مولاي أحمد الإدريسي الورديغي، وبن علال الحمري ، وقد جاء بعدهم محمد والجيلالي الغرباوي) [33]، لكن انطلاقة الفن المغربي الحديث ، بدأت على أيدي الفنانين الدارسين في الغرب ، وخاصة بعد الاستقلال عام 1956 ، حيث قاد الفن المغربي الحديث كل من:(فريد بلكاهيه ، محمد المليحي، محمد شبعة ، محمد حميدي وآخرين)[34].

في الكويت كان معجب الدوسري منذ عام 1921، رسام شخصيات مما لفت إليه الأنظار، فأوفد للقاهرة لدراسة الفن عام1945، (وتخرج

[32] محمد أديب السلاوي /أعلام الفن التشكيلي العربي بالمغرب /دار الرشيد للنشر/بغداد 1982/ص7،6.

[33] محمد أديب السلاوي /أعلام الفن التشكيلي العربي بالمغرب/دار الرشيد للنشر/بغداد/1982/ص12.

[34] د.موليم العروسي /الملتقى الثاني للنحاتين العرب "الندوة الفكرية" /من 23– 24 تموز 1998/ مهرجان جرش السابع عشر للثقافة والفنون/الأردن.

عام 1950)[35]ثم تبعه أحمد الأنصاري 1930، وأيوب حسين 1940[36]، أما في البحرين وقطر ، فقد تأخر ظهور فنانين تشكيليين حتى الستينيات من هذا القرن ، ومن أهم الفنانين القطريين حسن الملا ، حصة المريخي، يوسف الشريف ،علي حسن ، أما في البحرين فقد بدأت الحركة التشكيلية فيها منذ عام 1970 ، ومن أهم الرواد راشد العريفي ، وحسين السني وكريم العريض ،ويوسف أحمد، ثم ناصر اليوسف وأحمد نشابه وإسحاق خنجي وعبد الكريم البوسطه وعبد الرحيم شريف، وآخرين[37]، كما تأخرت البدايات التشكيلية في السعودية حتى السبعينيات [38] ، ومن رواد الفن التشكيلي في السعودية: (عبد الحليم رضوي ، محمد موسى السليم، أحمد الزهراني ، ضياء عزيز ضياء، أحمد فلمبان، محمد الصقعي والفنانة صفية بن زقر [39]، ومنيرة موصلي ، أما في اليمن فقد أوجد الاستعمار

---

[35] عبد الرسول سلمان /بداية مسيرة الفن التشكيلي في الكويت /مطبعة حكومة الكويت/ بدون تاريخ نشر /ص22.

[36] لمزيد من المعلومات راجع كتيب المرسم الحر ورحلة 25 عاما /وزارة الإعلام /الكويت 1986.

[37] للمزيد راجع رواد الحركة التشكيلية في البحرين /إصدار جمعية الفن المعاصر/ البحرين.

[38] عبد العظيم الضامن /محاضرة بمناسبة معرض الفن العربي المعاصر بقاعة حمورابي /1999 /والمحاضرة في يوم 1999/6/23/قاعة فخر النساء زيد /وزارة الثقافة /عمان./لمزيد من المعلومات راجع دليل معرض /كبار الفنانين السعوديين /الشؤون الثقافية التشكيلية1400 هجرية .

[39] سمير ظريف /مجلة فنون عربية /ع82/6/لندن /ص 127.

البريطاني في الجنوب حركة فنية فيه قبل الشمال [40]، ولكن الفن اليمني اليوم يتطور بسرعة على أيدي العديد من فناني الشمال والجنوب ، وقد تم إنشاء أول اتحاد للفنانين التشكيليين في اليمن عام 1972 ، وبعد تنظيم شئون الفنون التشكيلية في وزارة الثقافة اليمنية ، ضم هذا الاتحاد فناني الشمال والجنوب، ومن الرواد فؤاد الفتيح الدارس للفن في ألمانيا منذ السبعينات، والذي تولى إدارة الفنون التشكيلية في وزارة الثقافة باليمن[41]، والفنان علي غداف .

وللتعرف على رواد الفن التشكيلي العربي بشكل مفصل، أحيل القارئ إلى كتب متخصصة في هذا المجال مثل: رواد الفن التشكيلي في البلاد العربية، وكتاب الفن العربي المعاصر من1885–1985 لشوكت الربيعي، وكتب أخرى في فنون الأقطار العربية كل على حدة ، أما هنا فأكتفي بالإيجاز الذي يفي بالتعرف على التأسيس للانتقال إلى الحداثة.

وعليه وبعد هذا الاستعراض ، يظهر جليا أن البدايات التشكيلية قد تمت بفعل التثاقف مع الغرب ، ولم يكن لدى الرواد من هاجس سوى اللحاق به، ما عدا قلة منهم حاولت تأصيل الفن التشكيل العربي، بالارتكاز على التراث المحلي أمثال: محمود مختار في مصر، وجواد سليم في العراق ، ومحمد راسم في الجزائر، وإبراهيم الصلحي في السودان ،

[40] د. عفيف بهنسي /رواد الفن الحديث في البلاد العربية/ دار الرائد العربي /بيروت /لبنان /1985/ص .

[41] بروشور معرض الفنان فؤاد الفتيح "بين الأمس واليوم" المقام في 96/4/16 /الروضة / صنعاء.

وروضة شقير في لبنان ، وإسماعيل شموط (فلسطين). كما أن المتابع لهذا التأصيل عند تلاميذهم، يحس باستمرار أن هذا الجيل على الأغلب لم يضف شيئا جوهريا ، بل اكتفى بمشروع الرواد واعتبره كافيا ولم يتفوق عليه، واتجه للحداثة الغربية مقلدا أو مستلهما تجارب عالمية في هذا الاتجاه.

ولإكمال الصورة ننوه بفعالية الجمعيات الفنية المختلفة التي تأسست في الوطن العربي ، سواء كانت جمعيات نقابية أو خيرية ، أو كانت على شكل تجمعات فنية مهنية أو أيدلوجية ، ففي مصر تألفت لجنة تشجيع الفنانين عام 1919، وجمعية هواة الفنون الجميلة "1929"، وجماعة الفن والحرية "السريالية " عام 1939 ، (والفنانون الشرقيون الجدد ، وجماعة الفن المعاصر ، وجمعية محبي الفنون الجميلة "1953" ، وجمعية خريجي كلية الفنون الجميلة "1945 " ، وجمعية أتيلييه "1953" .

كما تأسست في لبنان ، لجنة أصدقاء المتاحف الوطنية والأماكن الأثرية "1923".،..وتأسست جمعية الفنانين اللبنانيين عام1956 ، أما في العراق ، فقد تأسست جمعية أصدقاء الفن عام 1941 ، وجماعة الرواد عام 1950 ، وجماعة بغداد للفن الحديث عام 1951،والانطباعيين عام 1952، وجمعية الفن البدائي،...وجمعية الفنانين العراقيين عام 1956)[42] .

---

[42] سيزار نمور /النحت في لبنان /دار الفنون الجميلة للاستشارات والنشر /بيروت 1990/ص26.

وفي تونس هناك جماعة مدرسة تونس ، والصالون التونسي، وجماعة سبعين ، وفي الجزائر تأسس الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية عام 1964، وهناك جماعات فنية كالتكعيبيين والواقعيين والتجريديين .

أما في السعودية ، فقد أنشأت الجمعية العربية السعودية للفنون عام 1971، ونشأت جمعيات فنية مشابهة في كافة أقطارالخليج العربي، كما تأسست جمعية أصدقاء الفن الخليجي التي تضم فنانين من السعودية والكويت والبحرين وقطر والإمارات العربية المتحدة ، وفي سوريا تأسست نقابة الفنون الجميلة عام 1969، والتي تضم أكثر من جمعية فنية ، وفي الكويت تأسست الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية عام 1967 ،ثم المرسم الحر.

في الأردن تأسس المنتدى العربي ، وجمعية الفنون والآداب عام 1951 ، ثم رابطة الفنون والآداب ، وندوة الرسم والنحت عام 1961 [43] ثم رابطة الفنانين التشكيليين عام 1978 ، أما الجماعات الفنية المبكرة في الأردن ، فلم تظهر إلا على سبيل التجمع الذي يربط أصدقاء ، ولم تكن مبنية على رؤى مشتركة ، وهو أمر شائع في بعض الجماعات الفنية العربية، ثم ظهرت جماعة الفنانين الشباب ومدرسة الأميرة فخر النساء زيد في مطلع الثمانينيات ولعل تتبع هذا الأمر في باقي أقطار العالم العربي، يبين أن هذه الجماعات الفنية قد برزت في عهود الاستقلال ، لكننا لا نعدم

[43] للمزيد راجع كتاب المؤلف /تشكيليون أردنيون معاصرون/دار البشير للطباعة والنشر /1997.

وجود جمعيات تضم محبي الفنون التي تضم فنانين ومشجعين ،وهي جمعيات لا تهدف إلى تنظيم الفن ، بقدر ما هي نوع من النوادي التي تؤمن التواصل والتلاقي ، والحوار ما بين الفنانين ومحبي الفنون ينطبق ذلك على الجماعات التشكيلية القطرية أو ذات الطابع الأوسع كجماعة فناني مجلس التعاون الخليجي التي تأسست في منتصف الثمانينات أو في المستوى القومي كالاتحاد العام للفنانين العرب الذي تأسس في نهاية السبعينيات .

الاتجاهات الفنية في التشكيل العربي المعاصر :

نشأ تقليد الفنان العربي للفن قبل الحديث في أوروبا منذ البدايات الأولى للفن العربي المعاصر، أي بعد أن أصبح مستبعدا عند الأوروبيين ، فالفنان العربي (لم يقم فقط باستعارة مفردات بصرية غريبةعلى مصطلحاته التقليدية، بل كذلك لاءم بين أبجديته الجديدة، والرؤية الوطيدة لجيل ميت من الفنانين الأوروبيين)[44] ومن المفردة واللغة التشكيلية الأوروبية، أصبحت لديه تلك المسحة الانطباعية، سواء بوعي أو بدون وعي، ذلك أن الفن العربي الجديد، لم يستند إلى مرجعية شكلية تراثية، وقد نوهنا لذلك بفعل الاستشراق والدراسة في الغرب من جهة، ولانقطاع الفنان العربي المعاصر عن جذوره الفنية وتراثه الأصيل من جهة أخرى، فلم يجد أمامه إلا النموذج الغربي الانطباعي، فنسج عليه دون وعي بأسبابه وظهوره وتطوره أوروبيا، سواء من ناحية التطور الاجتماعي أو الثقافي، أو من حيث التطور الأسلوبي تشكيليا، أومن حيث ارتكازه على تراث متصل في فنون الرسم والتصوير، وقد تمثل ذلك في إنتاج (نماذج فنية لا تخرج بحال من الأحوال، عن أطرمناهج الكلاسيكيين المدرسيين أوالانطباعيين ، وقد كان لما تمرسوا عليه "من أسلوب" في هذا المجال، أن تحول إلى رصيد اختباري بالنسبة للجيل الذي جاء بعدهم، وإلى عال مهم في تحفيز همة هذا الجيل الجديد)[45] والأمثلة كثيرة على ذلك في شتى أنحاء الوطن العربي يقول شوكت الربيعي عن بدايات فائق حسن: (ظل يستنسخ لوحات الفنانين الأجانب "خلال الصور المطبوعة "دون أن تحمل هذه المحاولات فكرة مسبقة أو هدفا تربويا كأشغال الفاعلين الإبداعية

---

[44] كمال بلاطة /مجلة فنون عربية /ع82/6/لندن /ص32.

[45] فنون عربية /ع1982/5/دار واسط للنشر /المملكة المتحدة /لندن /ص7.

بالتدريب على نقل روائع الفن ،كان يرسم بدقة متناهية تحاكي الأثر الأصلي دون أن يعطي اهتماما لمواطن الفن الحقيقي في تجارب هؤلاء المبدعين سوى إشباع رغبته الداخلية) [46] وهذه الصفة رافقت العديد من رواد التشكيل العربي الحديث والتي (تثير في تشابهها وتعددها الالتباس والحيرة .هكذا تتأرجح الهوية الفنية العربية الأولى بين الكلاسيكية والواقعية والرومانسية والانطباعية فتتنقل بينها دون أن تصل إلى التأصل في أي منها)[47]

وعلى سبيل المثال وليس الحصر نجد أعمال كل من عمر الأنسي وقيصر الجميل ورشيد وهبي في لبنان، ومحمود سعيد وراغب عياد ويوسف كامل في مصر ، وعاصم حافظ وفائق حسن وحافظ الدروبي في العراق، ونصير شوري وناظم الجعفري وميشيل كرشة في سوريا ، ويحيى التركي في تونس ، كلها تمثل هذا الاتجاه الانطباعي في الفن العربي ، رغم أنه كان يمثل في بلاده مرحلة غروب وصعود تيارات فنية جديدة ، وأقصد في ثلاثينات القرن العشرين وما بعدها ، فما هو سبب ذلك ؟ وهل الانطباعية العربية تتشابه مع الانطباعية الغربية، في تكونها وأسبابها وطريقة رؤيتها للأشياء ؟ أعتقد أن هناك خلافات جوهرية ما بين الاتجاهين من حيث الأسباب والنتائج.

---

[46] شوكت الربيعي /فائق حسن /وزارة الثقافة والإعلام /بغداد 1982/ص8.

[47] محمود الزيباوي /مجلة مواقف/عدد 64/دار الساقي /لندن /ص 82.

فمن المعروف أن الانطباعية الغربية، هي حركة توازت مع الاكتشافات العلمية في البصريات وألوان الطيف ، كما أنها وريثة الرومانسية التي احتفت بألوان الشمس الساطعة في المشرق (الاستشراق)، يضاف إلى ذلك خروج الفنان الغربي من واقع المرسم وتقاليده ، إلى الطبيعة وما فيها من تغير الألوان والظلال، وقد أدى كل ذلك إلى نمط واتجاه جديد في الرسم ، أطلق عليه الانطباعية (Impressionism) ، أما في الفن العربي فلم يكن للفنان من حاجة للتعرف على ألوان الشمس الساطعة ، ولا إلى اللجوء للمختبر، لمعرفة نوعية الظل المتشكل من طيف الأصفر أو الأحمر، بل إن هذه القضية لم تكن ذات بال لديه ، ثم أنه وجد أن الرسم الانطباعي هو الأقرب إلى ذوقه وتكوينه الثقافي والنفسي ، وهو الفن الأقرب لفهم العامة ، وكان مسنودا بدراسة الرواد في كليات الغرب، التي كانت تدرس تقاليد الرسم واتجاهاته الراسخة ، فمن المعروف أن الأكاديميات الفنية تاريخيا هي آخر من يستجيب للتجديد، وقد كانت الانطباعية هي آخر ما اعترفت به هذه الأكاديميات من اتجاهات فنية في ثلاثينات القرن العشرين ، أما الاتجاهات الفنية الأحدث كالسريالية والتعبيرية والتجريد ، فقد أعترف بها متأخرا ، كل هذه الأسباب جعلت رواد التشكيل العربي يتبنون هذا النهج ، ويعتبرونه أساسا لنقلتهم الأحدث فيما بعد.

هناك فروق واضحة ما بين الانطباعية الغربية ومثيلتها العربية، فمن النادر أن تجد الظلال باللون الأسود أو الرماديات في اللوحة الانطباعية الغربية، ولكننا نعثر على الكثير من اللوحات الانطباعية العربية ، وقد اكتست بعض أجزائها بالأسود أو الرمادي، وهذا ناتج عن

المعايشة المباشرة للون وليس من خبرة بحثية كما حدث في الغرب. وعليه يمكن القول بأن الانطباعية العربية، تختلف عن مثيلتها في الغرب،رغم أنها استمرار لها ، وكانت تهيئة للوحة العربية الجديدة ، من حيث هي لوحة مسندية ، (أي أنها ليست لوحة ملحقة بالمخطوط أو العمارة أو الفنون التطبيقية ، وإنما هي لوحة مستقلة تعلق على جدار) ، كما أنها تستوعب المستجدات التشخيصية والحكائية القادرة على تمثل هموم المرحلة،(مرحلة التحرر من الاستعمار)، أو التعبيرعن غنائيات البيئة والفلكلور والطبيعة .

وما أن اطمأن الفنان التشكيلي العربي إلى دخوله النادي التشكيلي الدولي من باب الانطباعية، حتى بدأ في تجريب إمكاناته في ولوج مدارس فنية جديدة، فدخلت التجريدية (Abstractionism)عبر اتجاهات مختلفة ، الأول: تشخيصي تجريدي ، يرتكز على تراث اللوحة التقليدية العربية ، وخاصة مدرسة بغداد والوسطى تحديدا ، وتعالج الفضاء بثيمات زخرفية ، والثاني:يتعامل مع التجريد من باب الحروفية، وفريق ثالث تعامل بالتجريدية من مستوى غربي (تعبيري، غنائي ...الخ) ، دخلت التشخيصية التجريدية على يد جواد سليم في العراق ، والتجريدية التعبيرية على يد فائق دحدوح و مروان قصاب في سوريا ، وحامد ندا في مصر ، ودخلت التجريدية الغنائية إلى الفن اللبناني على يد شفيق عبود وأمين الباشا، وفي تونس جاءت التجريدية الهندسية على يد نجيب بلخوجة ، وفي العراق كان شاكر حسن وضياء العزاوي تجريديين حروفيين ، وفي الأردن رفيق اللحام ومهنا الدرة وتوفيق السيد ، وفي المغرب فريد بلكاهيه، وفي السودان إبراهيم الصلحي .

نلاحظ هنا أن هذه التجريدية لم تكن واحدة لدى الفنانين العـــرب ، إذ تجمع التجريديـــــة الهندسيــــــة كـلا من مهنا الدرة ونجيب بلخوجة ، رغم أن الأول يركز على الهارمونـــــي، بينما الثاني يعتمد الحرف العربي كوحدة بنائية ،كما تجمع التجريدية الحروفية كل من: شاكـــــر حسن وضيـــاء العزاوي ورشيد القريشـــــي وإبراهيم الصلحـــي ووجدان علي وحسيـــن ماضي ونجا المهداوي ، أما التجريدية الزخرفية فتجمع بين عبد اللطيف الصمودي ورفيق اللحـــــام ، أما التجريـــــد الغنائي فيضم أمين الباشا وشفيق عبود [48] وآخرين . وقد نشأت الحروفية العربية (استعمال الحرف العربي في التشكيل) ضمن أساليب ومدارس فنيـــة متباينـــــة حسب مرجعية كل فنـــان وبشكل متزامن (في أكثر من بلـد عربي منــــذ الخمسينيات، وتعامل الفنان العربي مع الحــــرف كطاقـــــة جماليـــــــة وتعبيرية، علما بأن مسألة الحروفية كانت مطروحة عالميا كسياق تجريدي في العمل الفني)[49]، ولكن خصوصية الحرف العربي وجمالياته، أعطت التجريديين الحروفيين طاقة جمالية وتعبيرية مضافة ، ونوعت طرق المعالجة في اتجاهات تجريدية مختلفة ، بحيث تماهى الحرف أحيانا بأشكال جمالية تعبيرية مجردة، وأحيانا أخــــرى بأشكـــــال زخرفيـــة وتزيينية، وحينا ثالثة استوحى شكل

---

[48] بعض هذه الأسماء حول الاتجاهات الفنية قد تم أخذه من محاضرة للدكتور أسعد عرابي في الملتقى الثاني للنحاتين العرب المنعقد تحت مظلة مهرجان جرش السابع عشر للثقافة والفنون /1998 الأردن.

[49] د.محمود أمهز /التراث والتجريد في الفنون المعاصرة/التشكيل /ع1992/12/8/الشارقة/ص18.

المخطوطة والمنمنمة ، بل إن كثيرا من الفنانين، قد جعل الوحدة الخطية عنصرا شكليا قائما بذاته كأعمال محمد شبرين ورشيد القريشي .

والمتأمل للتجريدية العربية يخرج بانطباع مغاير للتجريدية الغربية، من حيث ميل التجريديين العرب لدعاوى خارج ما يسمى الفن الصافي ،(لكل قاعدة استثناءات)، من حيث استجابة الفنانين العرب للخطاب الاجتماعي والأيدلوجي الضاغط في الحياة العربية المعاصرة ، وما تتعرض له الأمة العربية من هزائم وأزمات ، لينعكس بالتالي على الفن سواء كان مجردا أو سرياليا أو مشخصا ، ويعتبر لؤي كيالي واحد من أهم التعبيريين العرب .

فالتجريدية التعبيرية في الوطن العربي تبدو ضاغطة على وجدان الفنانين، ابتداء من فاتح المدرس في سوريا ، مرورا بحامد ندا في مصر ، وصولا إلى إبراهيم أبو الرب في الأردن ، كذلك هناك التعبيريون العرب الذين تميزوا عن التعبيرية (Expressionism) الألمانية وتماهوا فيها ، أمثال مروان قصاب وبرهان كركوتلي(سوريا) ، وأحمد نعواش في تعبيريته الطفولية (الأردن) ، إسماعيل الشيخلي وعامر العبيدي وعلي طالب في العراق ، الحبيب بيدة (تونس) بول غيراغورسيان (لبنان) ، ضياء العزاوي في تعبيرية السبعينيات(العراق) ، تيسير بركات (فلسطين).

وفي وقت مبكر (1939) دخلت السريالية (Surrealism)مصر ، بإعلان جماعة الفن والحرية بزعامة جورج حنين ، وكان من أعضائها

البارزين:رمسيس يونـان وكامـل التلمسـاني وفـؤاد كامـل ، ومـن بعـدهم عبـد الهادي الجزار وحامد ندا في ستينيات هذا القرن.

وقد جاء في بيان تأسيس الجماعة أنها تكونت (للدفاع عن حرية الفن والثقافة، ونشر المؤلفات الحديثة وإلقاء المحاضرات ، وإيقاف الشباب المصري على الحركات الأدبية والفنية والاجتماعية في العالم) ، (وقد جاء تأسيس السريالية متأخرا ستة عشر عاما عن مثيلتها في فرنسا)[50] ، وقد أصدرت هذه الجماعة مجلة باللغة العربية وكان اسمها "التطور" عام 1940، وقد صدر منها سبعة أعداد، ولم تعمر هذه المدرسة في مصر أكثر من عشر سنوات، لأنها رفضت من المثقفين المصريين ، ومن المجتمع المصري الذي لم يكن مهيأ لها، فقد (استطاعت السريالية أن ترج الركود الذي كان سائدا في الثقافة العربية ، وأن تهز النمطية التي طالت وتمطت مئات السنين دون تغيير ، حتى استفحلت كسجن يغيب في أحشائه كل محاولة للخروج على هذه النمطية الممثلة بالمثقفين العرب ، فكانت النتيجة أن حكم على السريالية بالموت ، لكنها لم تلفظ أنفاسها الأخيرة ، إذ ما تزال تأثيراتها مقروءة في لوحات حامد ندا وسمير رافع ، أما في مجالي الفكر والأدب فلا أثر لها يذكر)[51]، ولقد فرخت السريالية فيما بعد في أكثر من قطر عربي ،وخاصة مع أولئك الذين درسوا في مصر سواء في الأردن وفلسطين وليبيا والسودان ودول الخليج ، والأمثلة كثيرة في كل قطر سواء في تبني السريالية كرؤية فنية أو فكرية لدى العديد من خريجي

---

[50] سمير غريب/صفحات من تاريخ السريالية في مصر /فنون عربية /ع1982/5/دار واسط للنشر /المملكة المتحدة /لندن /ص68.

[51] سميرغريب/نفسه /ص71.

كليات الفنون المصرية (واستهوى هذا الاتجاه فنانين عرب آخرين مثل روبير ملكي وكمال حسين في سورية وسمير أبي راشد وسعيد عقل وعارف الريس في لبنان ،وجوليا ساروفيم في فلسطين)[52].

فالمضمون التعبيري يبدو واضحا في الاتجاهات السريالية بشكل أكبر من الاتجاهات الأخرى ، فالسريالية العربية ذات مضمون اجتماعي وسياسي واضح ، كما نرى في أعمال رمسيس يونان وعبد الهادي الجزار (مصر) وعلاء بشير (العراق) ، ومحمد عيسى (الأردن) ، خليفة القطان (الكويت) ، وفي المغرب ظهر أحرضان محجوبي ومحمد غالين ، أما الجزائر فيمثل الاتجاه السريالي الفنان رزقي زرارتي ، وفي ليبيا محمد شعبان ، وفي العراق ماهود أحمد وعلاء بشير ، وتتحول السريالية إلى الرمز لدى عدنان الشريف وعدنان يحيى ، وتراوح بين الواقعية والسريالية في المراحل الأولى من أعمال سليمان منصور (فلسطين).

ولعل ملاحظة الدكتور محمد حافظ الخولي حول تطور الفن التشكيلي في مصر تنطبق على كل الساحات التشكيلية العربية ، سواء من حيث المرجعية العامة ، أو السمات والنقلات الأسلوبية في هذا القطر أو ذاك ، وبشكل نسبي حين يقول: (تدرجت المراحل الفنية التي مر بها الفن المصري الحديث ، من دراسة الفن الغربي على يد فنانين أجانب ، إلى محاولة تمصير الحركة التشكيلية، عندما قام بالتدريس أساتذة مصريون،

[52] عفيف بهنسي /الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية/دار الكتاب العربي /دمشق/ط1/1997/ص76.

ثم محاولة التخلص من الأكاديمية الغربية، بهدف التوصل إلى هوية مصرية في الفن ، ثم التنوع في الاتجاهات الذاتية ، ثم أخيرا استخدام تقنيات حديثة تعد العوامل الرئيسة للفن التشكيلي المصري المعاصر)[53].

شهدت الساحة التشكيلية العربية في ستينيات القرن العشرين، اهتماما واضحا في التعبيرية والتأصيل والتراث، وانهمك الفنان التشكيلي في فلسفة الفن وخاصة الصوفية والوجودية والمادية الماركسية، وقد حصل ذلك في مرحلة الصعود والاستقلال والمواجهة الاقتصادية والسياسية والفكرية، فتنامت سلطة الدولة ودعمت توجهات الفنانين وتجمعاتهم، ووضعتهم في إطار المؤسسة الرسمية، كي يقوموا بالدور الثقافي المنوط بهم، لكن السياسات الرسمية (في مجالات الثقافة والفنون، تسقط عادة في شراك الروتين والبيروقراطية، التي تجعل من المستحيل تقريبا تأهيلها للتعامل مع المتغيرات)[54]، ونتيجة لذلك كان فن الثمانينيات متعددا ومضطربا، فمن نمط فني رسمي يرتبط بترويج الدعاوى الرسمية والقطرية، إلى نمط فني استهلاكي يتملق الدارج والفلكلوري، وصولا إلى نمط ثالث يؤكد على مركزية ذاتية تأخذ مرجعيتها من الفنان وحساسيته الجمالية، كنوع من رد الفعل على ما يحدث، ولقد أدى هذا إلى مدارس حداثية0 (modernity) ومابعد حداثية (Post Modernity) في الوطن العربي ، لم تأخذ بعد وضعها التنظيمي أو الإعلامي، نظرا لجدتها وعدم موثوقية التلقي لها من جهة النقاد والجمهور، ذلك أن الكثير منها ما هو إلا نقل لما

---

[53] د.محمد حافظ الخولي /قيم تصميم الفن المصري المعاصر /المؤتمر الثاني للفن العربي المعاصر /جامعة اليرموك /الأردن /من 13-16/نيسان 1998.

[54] نازك الأعرجي /مجلة أوراق /رابطة الكتاب الأردنيين /ع7-8/1998/ص30.

يعرض في الخارج ، ويستجلب لنا على أساس أنه جديد ومبتكر ، لنكتشف أنه ليس كذلك، ولن أغامر بالحديث عن أسماء في هذه الاتجاهات الحداثية، لعدم قدرتي على متابعة ما يعرض في العالم من جديد ضمن ما يسمى ما بعد الحداثة ، تاركا ذلك للفرز المستقبلي، الذي سيكشف الزائف والأصيل ، ولكني أكتفي بملاحظة الدكتور الخولي في تعليقه على صالون الشباب في مصر، وما يمثله من حركة التجريب والتمرد في مقابل المحافظة، (ويأتي الخوف على الحركة الفنية المعاصرة في مصر من النقل البصري، في مواجهة مخزون الذاكرة الذي هو لب الإبداع، ...ويأتي تأثير الفن الأوروبي لضرب الذاكرة وتصنيف الخصوصية، في محاولة لتقليد المخزون البصري المعلوماتي ، وليس نابعا من مخزون الذاكرة)[55] ، بينما يرى كمال بلاطة (أن الرائي العربي اليوم، قد اختار عالم التغيير، قد تكون الفردية التي ما تزال حتى الآن تحمل مدلولات سمات سلبية، في مدينة البحر المتوسط وفي الحضارة العربية بوجه خاص ، هي بعد كل شيء الترياق الوحيد، لتقاليد تمد جذورها عند أقدام القبيلة)[56]، بمعنى أن هذه الما بعد حداثية المرتكزة عل الفردية وعلى التميز الشخصي، قد تكون البلسم الشافي للفن التشكيلي العربي ، وأنها امتداد لتقاليد الشخصية العربية القديمة التي كانت تحتفي بالتميز الفردي والخصوصية .

الملاحظة الأخيرة التي أود طرحها هنا هجرة الفنانين العرب في مناف اختيارية ، أو هروبا من العنف الذي يستوطن كثيرا من الأقطار

[55] د.محمد حافظ الخولي /قيم تصميم الفن المصري المعاصر /المؤتمر الثاني للفن العربي المعاصر /من 13-16 نيسان 1998/جامعة اليرموك/إربد /الأردن.

[56] كمال بلاطة /مجلة فنون عربية/ع6/82/لندن /ص39.

العربيــة،بفعل الحــروب الأهليــة أو القمــع ، أو الاخــتلاف السياســي والتــدهور الاقتصـادي، وتـرتبط هذه الظـاهرة بشكل وثيق ،علـى مـا أود استنتاجه فـي غالبيـة الفن العربي، من توجه نحو البعد التعبيري وربما الرمزي ، سواء كان مباشرا واقعيا، أو سرياليا أو تجريديا ، فكل هـذه المـدارس والاتجاهـات فـي الفـن العربـي تنـزاح ضـمن أسـلوبيتها نحـو التعبيـر ، فهنـاك سـريالية رمزيـة تعبـر عـن همـوم المرحلـة العربية ، وهناك تجريدية تعبيرية كذلك ، وهناك حروفية لا تتورع عن إثبات الشعار السياســي أو الأيــدلوجي، وهنــاك العبــارة التراثيــة ، وكــل ذلــك لإحســاس الفنــان التشـكيلي العربـي، بـأن عليـه واجبـا تبشيريا أو نهضـويا، وأن الفـن الصــافي الـذي يتحـدث عنـه الفـن الغربـي ، لـيس لـه وجـود فـي منطقتنـا التـي تملأهـا المشـاكل والأزمـات والقمـع والحـروب والفقر، ومـا نـزوح الفنـانين العرب إلـى عواصـم الثقافـة العالمية إلا نوع من الهروب من هذا الواقع المأزوم ، فقد هاجر كل من برهان كركوتلي و مروان قصـاب إلـى ألمانيا ، وهاجر كل من ساميا حلبي وكمال بلاطـه إلـى الولايـات المتحـدة ، وهـاجر ضـياء العزاوي إلـى لنـدن، وسـامي برهـان إلـى فرنسا ، و فلاديمير تماري إلى اليابان ، ومحمد عمر خليل إلى الولايات المتحدة ، ورشيد ذيـاب إلـى أسبانيا، وجمـال عاشـور إلـى إيطـاليا ،ومهنـا الـدرة إلى إيطاليا ثـم روسيــا، وجمــال اخمـيس إلــى هولنـــدا ، إضــافة للعديـــد مـن فنـاني المغـرب العربـــي والعـــراق ، كــانوا قــد هاجـــروا إلــى أكثـــر مــن بلــــد أوروبـــي، والقائمـــة تطـــول [57]، ويمكن الـقــول أن هؤلاء الفنانين قد أنتجوا

[57] هذه المعلومات أخذت بالمعرفة الشخصية ومن بعض بروشورات معارض هؤلاء الفنانين ومن الطريف إثبات عبارات في بروشور بعض الفنانين المهاجرين مثل: (يعيش في فرنسا)، (مقيم في أسبانيا) ، (إيطالي من أصل عراقي) أو أمريكي من أصل لبناني ..الخ.

فن المنفى وثقافة المنفى، وعاد كثير منهم ليعرضها في الوطن العربي بين حين وآخر، بعدما حصلوا على الاعتراف بهم كفنانين هناك، ليجدوا الترحيب لدينا بهذا الاعتراف المخاتل، وكأننا لا نعترف بما لدينا إلا إذا تم تزكيته من الغرب فيما يسمى عقدة الأجنبي .

نخلص إلى القول أن الساحة التشكيلية العربية، تعج بالاتجاهات والتيارات الفنية المختلفة، تبعا للدارسين في معظم كليات الفنون المهمة في العالم ، وتبعا للتأثر والانفتاح على هذه التيارات ، ولتنوع الجغرافيا السكانية والسياسية والمناخية والثقافية فيه، وهذا في النهاية ليس عاملا مثبطا وإنما هو عامل غنى وتنوع وازدهار ، لكن ينقصنا الإطلاع والتعارف واللقاء بين الفنانين العرب في الأقطار المختلفة، الذي يمكن التغلب عليه بالمزيد من البيناليات العربية والمؤتمرات والملتقيات الفنية والدولية.

النقد التشكيلي في الوطن العربي:

الحركة النقدية(C riticism)التشكيلية في الوطن العربي تأخرت نسبيا عن نقد الشعر ونقد الأدب، ذلك أن الحركة التشكيلية هي حركة مستحدثة، بالمقاييس والحدود المعاصرة نسبة إلى فنون الأدب والشعر ، فنحن نملك تراثا نقديا كبيرا في فنون الأدب، لكننا مع بداية ما سمي عصر النهضة العربية، لم يكن لدينا أي تراث نقدي تشكيلي، كما أنه لم يكن لدينا أي تصور لعلم الجمال، ناهيك عن نقد الفن البصري بأنواعه وفنونه (في مجتمع شغوف بالملفوظ يهتزعلى وقع المنطوق، ما الذي سيحدث لو أن العين أنسطت أو أن الجسم اهتز والحواس استقرت جميعا لوقع مشهد أو لوحة جدارية ؟إن الثقافة العربية ثقافة مشافهة وكتابة)[58] وليست ثقافة مشاهدة فكيف ندرس النقد التشكيلي في وضع كهذا ؟ وكيف نؤسس له في عصر المشهدية البالغ التواصل والاتصال.

لقد كانت البدايات في بعض المساجلات النقدية الصحفية، بين رموز الحداثة والتحديث ، من إصلاحيين ورجال فكر وأدب ، وبين المحافظين الذين يرون أن هذه الفنون غريبة، وبعيدة عن الذوق العربي ومخالفة للشريعة، وقد شارك في هذا الجدل: مصطفى كامل، جمال الدين الأفغاني ،محمد عبده ، عبد الرحمن الكواكبي، محمود رشيد رضا ، أحمد أمين ، محمد حسين هيكل، عباس محمود العقاد ، قاسم أمين ، سلامة موسى ، فرح أنطون، شبلي شميل ولطفي السيد وآخرين ، وقد دار الجدل

[58] د.محمد نور أفاية /مجلة الوحدة /السنة الخامسة /ع58/59/أغسطس1989/ص183.

بين هؤلاء الإصلاحيين من جهة ، وبينهم وبين مشايخ الأزهر والعامة من الناس من جهة أخرى.

فهذا قاسم أمين يجعل (من تأخر مصر في الفنون الجميلة سببا رئيسيا من أسباب انحطاطها ،ويشير لطفي السيد إلى انحطاط الذائقة المصرية لأنها لم تدخل الفنون الجميلة في مجمع علومها ومن موقعه الديني يواجه محمد عبده قضية التحريم ويفتح الباب أمام الفن)[59].

كتب الشيخ محمد عبده في مجلة المنار سنة 1894 ، فتوى عن الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها الشرعي، بعد أن شاهد كثيرا منها في منفاه بجزيرة صقلية، وقد شبه الرسم بالشعر وسماه "ديوان الهيئات والأحوال البشرية" ثم يدلي بفتواه قائلا (إن الراسم قد رسم والفائدة محققة لا نزاع فيها، ومعنى العبادة وتعظيم الصور أو التمثال قد محي من الأذهان ، فإما أن تفهم الحكم بنفسك بعد ظهور الواقعة، وإما أن ترفع سؤالا إلى المفتي وهو يجيبك مشافهة، فإذا أردت حديث: "إن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون" أو لما في معناه مما ورد في الصحيح ، فالذي يغلب على ظني أنه سيقول لك :أن الحديث جاء في أيام الوثنية ...فإذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة ،كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر في المصنوعات ...إنه يغلب على ظني أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم...)[60].

---

[59] محمود الزيباوي /مجلة مواقف/عدد 64/دار الساقي /لندن /ص77.

[60] محمد عبد الجواد الأصمعي /تصوير وتجميل الكتب العربية في الإسلام/دار المعارف بمصر 1968/ص23،22.

وبعد ثماني سنوات يفتي الشيخ محمد رشيد رضا بفتوى تحليل التصوير بمجلة المنار المصرية ردا على أحد السائلين ما دامت لا تؤخذ في تعظيم أو شرك ويقول:(فالتصوير ركن من أركان الحضارة، ترتقي به العلوم والفنون والصناعات والسياسة والإدارة ،فلا يمكن لأمة تتركه أن تجاري التي تستعمله ، ولكنه إذا استعمل في العبادات يفسدها ، لأنه يحولها إلى وثنية)[61].

ولعل من أهم المجادلات وأعنفها تلك التي كانت بين رشيد رضا وفرح أنطون على صفحات مجلة أنطون ، حول تأليف فرح أنطون كتاب (ابن رشد وفلسفته) ، ثم انضم لهذا الحوار الغني محمد عبده وألف كتابا في الرد على كتابات أنطون ،كما رد عليه طه حسين)[62] ،ورغم أن هذا الجدل قد كان بعيد عن موضوع الفن والتصوير، إلا أنه يبين الجو العام السائد في تلك الفترة من تاريخ صراع الأفكار بين المحسوبين على التجديد أنفسهم ، فما بالك بالتيارات التقليدية، وما كانت تطرحه في ذلك الوقت التأسيسي للفن العربي المعاصر، ومن المنادين بقومية الفن المفكر القومي ساطع الحصري، بينما دعا طه حسين وآخرين إلى التمصير، وهكذا نرى بأنه لم يكن المطروح نقدا بأي شكل من الأشكال ، وإنما كان دفاعا عن الفن أو هجوما عليه من وجهة نظر قومية /وطنية أو

---

[61] نفسه ص/25

[62] مكي حبيب المؤمن وعلي عجيل منهل /من طلائع يقظة الأمة العربية /دار الرشيد للنشر /بغداد /1981/ص59،60.

شرعية /ليبرالية (Liberalism)...الخ ، أو يأتي الحديث عن الفن ضمن قضايا أخرى مختلف عليها.

أول وصف لفنون التصوير واستحسان لها يأتي على يد الشيخ عبد الرحمن الجبرتي، حينما يشاهد رسوم الفنان "ريجو" الذي سماه "أريجو" قائلا:(وأفردوا لجماعة منهم بيت إبراهيم السناري ، وهم المصورون لكل شيء ومنهم أريجو المصور، وهو يصور صور الآدميين تصورا يظن من يراه أنه بارز في الفراغ ، حتى أنه صور صورة المشايخ كل واحد في دائرة، وكذلك غيرهم من الأعيان، وعلقوا ذلك في بعض مجالس صاري عسكر)[63]. لكن هذا الاستحسان المبكر لم يكن الرأي الشائع عن الفن في ذلك الوقت المبكر ، إذ كان هذا التشخيص من وجهة نظر المشايخ محرما وكافرا ، وكان هذا هو رأي العامة نظرا لذلك .

ومع تشجيع أسرة محمد علي للفنون واستقدامهم لفنانين فرنسيين وأوروبيين إلى مصر ، ثم إنشاء المراسم لهؤلاء الفنانين كمراكز للتعليم، بدأ يشيع هذا الفن في الأوساط الأرستقراطية المصرية، واكتمل المشهد بإنشاء كلية الفنون عام 1908، وكان عراب تلك المرحلة الأمير يوسف كمال، والرواد الأوائل أمثال: محمود مختار، يوسف كامل وراغب عياد، ولعل تمثال نهضة مصر، الذي نفذه محمود مختار في الثلاثينات، بمشروع الاكتتاب لكافة فئات الشعب المصري بالتبرع بقرش

---

[63] د.محمد المهدي /الرومانسية والاستشراق الفني والتمصر /عالم الفكر /ع1997/2/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب /ص99،100.

مصري لغايات المشروع ، قد نبه الأمة المصرية على أهمية الفنون في حياة الأمم[64].

كانت الكتابات الأولى في الصحف ، حول الفن التشكيلي قبل منتصف هذا القرن،عبارة عن مقالات وصفية وانطباعية (Imp(I m- ressionism) على ندرتها، إذ لم يكن فن النقد التشكيلي معروفا آنذاك ، هذا في مصر ولبنان والعراق ، أما في باقي أقطار العالم العربي فلم يكن هناك كتابات تشكيلية ، إلا بعد الستينيات. ولعل من الطريف إثبات هذا النص ، حول حوارات سيف وأدهم وانلي ، وبين د.زكي أبو شادي التي كانت تعقد في مرسمهما بالإسكندرية في الثلاثينيات من القرن العشرين: (فكان مرسمهم يتحول إلى صالون أدبي يتناول مشاكل الثقافة والأدب والقضايا التي تواجههم ، وكان د. أبو شادي يطلق على الأستوديو"المحراب"، فكان كلما دخل عندهم أحنى رأسه قليلا وصمت برهة)[65]، وكانت هذه الاستوديوهات المكان المفضل لممارسة النقد التشكيلي، إذ لم يكن هناك نقاد فنيون متخصصون، ولا دوريات خاصة بالفن التشكيلي، اللهم إلا جريدة "البروجيه أجبسيان" ، والتي يتضح من اسمها أنها باللغة الفرنسية، ففي صدد الحديث عن الفنانين سيف وأدهم وانلي، ترد ملاحظة موجزة حول معاناتهما يقول الخبر: (وعندما

---

[64] د. منصور المنسي /الملتقى الثاني للنحاتين العرب /الندوة الفكرية/23-1998/7/24/مهرجان جرش السابع عشر للثقافة والفنون/الأردن ، وكذلك عرفت بحملة التبرع أثناء زيارتي لمتحف مختار بالقاهرة عام 1975.

[65] كمال الملاخ –صبحي الشاروني /مجلة فنون عربية/ع82/6/لندن /ص106 ، كما ورد في مذكرات د. زكي أبو شادي عن علاقته بأدهم وانلي /إعداد روكس بن زائد العزيزي /وزارة الثقافة /عمان /الأردن .

يتحمس لأعمالهما ناقد في جريدة البروجيه أجبسيان ، يتهم الناقد بأنه يتقاضى من الأخوين وانلي نقودا لقاء دعايته)[66].

ومع تأسيس جماعة الفن والحرية (السريالية) في مصر ،بدأت بعض الكتابات النقدية بالفرنسية أولا ثم بالعربية، يقول سمير غريب بصدد تعليقه على مقالة كتبها جورج حنين عن فن كامل التلمساني: (هذه المقالة واحدة من ضمن سلسلة عن الفن في مصر نشرت عام 1940 ، في الجريدة التي كانت تصدر بالفرنسية من القاهرة ، تحت اسم "دون كيشوت"، وقد كتب باقي المقالات كامل التلمساني نفسه)[67]، ثم أصدرت الجماعة مجلة "التطور" باللغة العربية ، والتي صدر منها سبعة أعداد ابتداء من عام 1940 ثم توقفت، ثم بدأ السرياليون بالمشاركة مع سلامة موسى في المجلة الجديدة، وفي (كل هذه المطبوعات- مثلما في كتالوجات المعارض التي أقامتها الحركة بشكل جماعي أو بشكل فردي، أوضحت وجهة نظرها حول مختلف الموضوعات المتعلقة بالثقافة والمجتمع ، على الأخص تلك المتعلقة بالسريالية والفن التشكيلي)[68] ، وفي هذه المقالات يبرز جورج حنين كمنظر للسريالية في الفن والأدب في مصر ، وكامل التلمساني كناقد تشكيلي ينتج نصا أدبيا موازيا للنص التشكيلي، بلغة شعرية وليس نقدا

---

[66] كمال الملاخ – صبحي الشاروني/مجلة فنون عربية /ع82/6/لندن /ص 108.

[67] سمير غريب /صفحات من تاريخ السريالية في مصر/فنون عربية /ع 1982/5 /دار واسط للنشر /لندن /ص66.

[68] سمير غريب /صفحات من تاريخ السريالية في مصر/فنون عربية ؟ع1982/5/دار واسط للنشر /لندن /ص69.

بالمعنى المتعارف عليه أما آدم حنين فقد كان المجسد الحقيقي للسريالية في التشكيل المصري الحديث.

وعودا إلى النقد التشكيلي فقد تطور في البلاد العربية على أيدي العديد من الرواد ، فظهرت بعد ذلك في مصر مجلة عربية تهتم بالفنون التشكيلية في السادس من أيار مايو عام 1950 ، تحت اسم " صوت الفنان" [69]، وكانت برعاية الأمير يوسف كمال ، أما رئيسها الفخري فهو محمد محمود خليل ، وكان صاحبها ورئيس التحرير د.أحمد صدقي الجباخنجي، أما المحرر المسئول فهو حسين أحمد فريد ، وقد كتب فيها كل من زكي محمد حسن ، أحمد يوسف،عيسى متولي، بدر الدين أبو غازي، أحمد سعيد الدمرداش ، سعيد الصدر ،عبد الفتاح سليمان، جبرائيل بقطر ، محمد خيري ، إبراهيم ناجي، محمد أحمد عيسى، كوكب يوسف، نصري عطا الله ، أحمد رجب محمد، رجاء علام ، أحمد آدم ، عبد الرحمن زكي، نعيم جاب الله وغيرهم . وبتدقيق الأسماء التي كتبت فيها ، نجد عددا لا يستهان به من الأدباء والمفكرين والفنانين الذين استمروا في العطاء طويلا فيما بعد، أمثال أحمد صدقي الجباخنجي ، أحمد سعيد الدمرداش ، بدر الدين أبو غازي وإبراهيم ناجي .

ومن الطريف أن نجد في هذه المجلة مقالة بعنوان رد على نقد بقلم محمد صدقي الجباخنجي ، جاء في مقدمتها ما يلي:(يتعرض بعض الكتاب

[69] مجلة صوت الفنان /أنشأها محمد صدقي الجباخنجي /صدر العدد أول منها في 6أيار/1950 برعاية الأمير يوسف كمال ومحمد محمود خليل رئيسا فخريا /مملكة مصر /ولدى المؤلف من الأعداد 1-12السنة الأولى 1950/1951.

بالجرائد اليومية، إلى الحديث عن المعارض وأعمال الفنانين ، بأسلوب إنشائي لا يخلو من التكلف والتصنع، مدعين أنهم قادرين على النقد والتوجيه والإصلاح، وهم في الواقع إنما يشبعون نهما يحسونه في أنفسهم ، ورغبة في الكلام من أجل الكلام فقط، وأصبحت تقليعة أن نجد في كل جريدة أستاذا يدعي لنفسه صفة الناقد الفني، وقد يجوز ذلك في مصر بالنسبة لفنون أخرى غير فنون الرسم، فهي بحمد الله قائمة على يد نفر غير قليل من ذوي الثقافة العالية، ممن يحسنون تقدير القيم الفنية الصحيحة ، ويحسنون التعبير عن إحساسهم وأفكارهم ، في أسلوب يكاد البعض منهم ينفرد فيه بطريقته وأسلوبه)[70]، ثم يمضي الرد ويعدد شكاوى الفنانين من متسلقي النقد التشكيلي، ويضع الرد الذي لم ينشره الصحافي بجريدة المصري لينشره في صوت الفنان، والذي يفند ما جاء في جريدة المصري من أقوال، تدور في غالبيتها حول دور الفن والفنان الاجتماعي، ولماذا لا يرسم الفنان حياة الناس الفقراء ، بدلا من التركيز على مناظر الريف المصري الجميل.وفي مكان آخر من نفس العدد نشرت ملاحظة للأستاذ سليم الأسيوطي، المتقدم للدكتوراه في كلية الآداب مرفقة مع تغطية نقدية لمعارض الشهر، ينتقد ما قرأه من نقد في الصحف والمجلات حول المعارض التي أقيمت مؤخرا ، ويطالب بنقد له أسس وقواعد سليمة. أما مقالته النقدية فمن المفارقة أن يركز فيها على نقد ليس له أية قواعد نقدية، ويبدأ بمقدمة يركز فيها على عدة قضايا منها: دور الفنان الاجتاعي والتوثيقي ، ثم وضع الفنان مؤثرا ومتأثرا بالطبيعة، ويخرج بنتيجة وهو أن العمل الفني لا يكون ذاتيا خالصا ولا موضوعيا خالصا، ثم يتعرض

[70] مجلة صوت الفنان /ع10/فبراير 1951/ص14/القاهرة/مملكة مصر .

لمعرض الفنان محمد صدقي الجباخنجي، فيثني عليه وعلى لوحاته بطريقة وصفية وانطباعية ، بعيدا عن الأسس النقدية التي دعا إليها .أما في العدد 11،12 من المجلة نفسها فنرى أن أنجي أفلاطون ترد على نصائح فنان أجنبي يدعى " أندريه لوت" ، ينصح الفنانين المصريين اتباع فن جوجان ، بدلا من التأثر بفن إيطاليا في القرن السابع عشر، فما كان من إنجي إلا أن ردت عليه بمقالة في صوت الفنان ، مختتمة مقالتها بالقول : اتركونا نعمل بسلام .

وتحتوي المجلة على أبواب ثابتة وأخرى متغيرة ، فهناك أبواب في نقد المعارض ، وتاريخ الفن الحديث والقديم ، وأبواب في تقنيات الرسم والتصوير والموسيقى والتصوير الضوئي ، وحياة الفنانين، وكيمياء المواد ، وقد كانت المجلة بحق خطوة رائدة على الطريق .

بعد توقف مجلة صوت الفن اتجه العديد من النقاد إلى مجلة المجلة المصرية، ثم الهلال المصرية العريقة ، ومن أوائل النقاد المصريين المحترفين ،الذين كتبوا فيها نقدا تشكيليا: بدر الدين أبو غازي، أحمد فؤاد سليم ، عاطف مصطفى، عزالدين نجيب وآخرين.

في العراق لم يكن الجو التشكيلي مختلفا عنه في مصر إذ أن المفاهيم الفنية الجديدة لم تجد لها من يؤيدها في سني الخمسينيات حتى من المتقفين فهذا جواد سليم يقول في كلمة ألقاها بمناسبة افتتاح معرض جماعة بغداد للفن الحديث عام 1951: (لقد نعتنا شاعر طيب القلب بأننا أعداء الشعب ، وبأننا يجب أن نحارب من كل عراقي مخلص لوطنه. نحن أعداء

الشعب في حين أن غذاء الشعب مسامرات الجيب ومجلة الاثنين والأفلام المصرية والملاهي النتنة ،فهذا هوغذاء الشعب .هذا الصديق شاعر طيب القلب لا يعرف هذه الأشياء) [71].

ولعل الفتوى التي تصدرت كتاب تصوير وتجميل الكتب العربية في الإسلام ، والتي يطلبها المؤلف من مفتي الديار المصرية الشيخ أحمد هريدي عام 1963 حول موقف الدين من الفن التصويري، خير مثال على نوعية الجدل السائد لفترة متأخرة في مصر وهي رائدة تاريخ الفنون التشكيلية في الوطن العربي، وهو أمر مستغرب في ساحة مضى التشكيل فيها ما يقارب النصف قرن على البداية ، إذ لم يكن المطروح هنا جماليات الفن والأحكام الجمالية والقيم البصرية فيه، وإنما كان يدور حول موقف التشريع من هذه الفنون ، وقد أجاز له المفتي الصور التي ليس لها ظل أو روح، بل يعزز هذا الاستنتاج مقالة من الأهرام تحت عنوان الأزهر والفن نشرت عام 1968 ، وهذا يعني أن الجدل الديني ظل محتدما حول التصوير في معقل التشريع الإسلامي-الأزهر- حتى مطلع السبعينيات، تتحدث الأهرام فيه عن محنة شيخ الأزهر حسن مأمون، الذي قدم له طلب افتتاح معرض طلبة الأزهر، فما كان منه إلا أن جمـــع أربعين من عمداء الأزهـــر، من كافة الأقاليـم المصرية على المذاهــب الأربعــة، في مؤتمر خاص لمناقشة موضـوع هل الفن حـــلال أم أنه رجـــس من عمل الشيطـــان؟ وتوصل

---

[71] كنعان مكية /مجلة مواقف/عدد 62،61/ دار الساقي /لندن/ ص 171.

الجميع إلى قرار بافتتاح المعرض الذي يحوي صورا وتماثيل من إبداع طلاب وطالبات الأزهر الشريف[72].

ومن النقاد الذين كتبوا في الستينيات كمال الملاخ، علي شلش ، حسن سليمان، صبحي الشاروني، سعد الخادم، سمير غريب،ثم في السبعينات محمود بقشيش وآخرين، وقد تميزت هذه المرحلة بتأليف العديد من الكتب في تاريخ الفن، وعلم الجمال ، والنقد التشكيلي الخاص بفنانين، وظواهر إبداعية في التصوير والنحت.

في المغرب ظهر مجموعة من النقاد أمثال :محمد السلاوي، محمد بنيس ، عبد العزيز بن عبد الله، إسماعيل العلوي ، عبد الرحيم التوراني، محمد الشوفاني ، مصطفى النيسابوري ،عبد الحق الزوالي، وآخرين ، وعن النقد في المغرب يقول محمد أديب السلاوي عام 1982 : (أن الناقد عندنا لم يحترف بعد حرفة النقد، ومن ثم لم يعط لنفسه الفرصة ليطلع على الفنون، وعلى ما يزخر به هذا العالم من أشكال وألوان ومدارس واتجاهات، ومن ثم فالناقد عندنا ما زال هاويا، يحاول نقل الأشكال المبعثرة إلى كلمات مضببة، غالبا ما تكون بعيدة عن اللون وعن الشكل وعن الخط ، وهنا تكمن معضلة النقد الفني عندنا)[73]، وبطبيعة الحال فإن النقد التشكيلي في المغرب الآن هو من أنشط ساحات النقد في

[72] محمد عبد الجواد الأصمعي/ تصوير وتجميل الكتبالعربية في الإسلام/دار المعارف بمصر /1968/ص3-6.
[73] محمد أديب السلاوي /أعلام الفن التشكيلي العربي بالمغرب/دار الرشيد للنشر /بغداد/1982/ص27.

الوطن العربي، ولعل تقديم إيليا حاوي لكتاب سيزار نمور "النحت في لبنان" لعل في تقديمه ما يعزز ما ذهب إليه محمد أديب السلاوي حين يقول:(ولقد كان حريا بالنقد أن يتتبع الآثار الفنية، وأن يوقظ الفنانين إلى أحوال كثيرة تسمو بمستوى إبداعيتهم، إلا أن النقد كان غائبا، أو أنه لم يكن له الحضور الكافي ليعيد أو يبدأ على الآثار، وحضوره الفني في ضمير الفنان كان عافيا لا وجود له، وكان الفنان يهتدي من نفسه إلى نفسه، أو يحتذي على منوال الآخرين)[74]ومن الجدير بالذكر أن سيزار نمور بدأ الكتابة النقدية منذ السبعينيات، بمعنى أن النقد التشكيلي قد كان ضعيفا قبله وتعزيزا لذلك نورد رأيا للناقد حسين دعسة يقول: (ليس لحالة النقد أية استثناءات خاصة عن حالة الإعلام الصحفي، بل هي أحيانا تشارك في خلط الأوراق ، من خلال ممارسات جميع من حاول أو كتب حول الفنون التشكيلية في الأردن ، وبالذات في البدايات الأولى ...إن إشكالية النقد وعملية ممارسته في الأردن، قد جعلت الكثير من المبدعين في "حيص بيص" من فهم تجاربهم، وساعد على ذلك ظهور أسماء نقدية تخلط بين العديد من المصطلحات النقدية والأدبية والإعلامية ، وشاعت بعض الكتابات اللامسئولة في العديد من الدوريات العامة[75]، أما سمير الصايغ فيتحسر على فن القصور العربي (القاعة الشرقية) ويتهم النقد العربي قائلا: (إنها بالطبع لهفوة كبيرة في تاريخ النقد الفني ، وضعف في النظرة وفي الذائقة الفنيتين أثر أثرا بالغا، حتى بالنسبة للذائقة العربية المعاصرة، ولعل

---

[74] سيزار نمور /النحت في لبنان /دار الفنون الجميلة للاستشارات والنشر /بيروت 1990/ص8.

[75] حسين دعسة/علاقة الإعلام والنقد بالحركة التشكيلية في الأردن/ندوة في المركز الثقافي الملكي /عمان الأردن /أسبوع الفن التشكيلي /من 12/2-12/12/1996.

هذا الخطأ في التقويم، ناتج عن عدم فهم ارتباط الفن العربي بالصناعة ارتباطا عضويا وجماليا، تأخذ فيه كلمة صناعة معاني إضافية)[76] .

ولعل الحوار الذي أجراه د.شربل داغر، مع الرائد التشكيلي اللبناني شفيق عبود يبين كثيرا من الحقائق والجو العام السائد في سني الخمسينيات، فيما يتعلق بالتشكيل والنقد آنذاك: (لقد كنا متعلقين بتلك الحركات دون أية معرفة مدققة أو معمقة عنها ، وكانت تحصل بيننا مناقشات حامية وطريفة حول هذه الحركات ، ويهمنا أن نذكر في هذا المجال ، الدور البارز للفنان الفرنسي المقيم في لبنان "جورج سير "، فبواسطته كنا نطلع على ما يحدث تشكيليا في الخارج. عدا عن أنه كان يقيم مناقشات علنية في جريدة الأوريان اللبنانية الناطقة باللغة الفرنسية، مع اللبنانيين الأربعة الكبار :قيصر الجميل، عمر الأنسي ، صليبا الدويهي وفروخ)[77] ونعرف من هذه الملاحظات ، أنه لم يكن هناك كتابات نقدية في أي مطبوعة بالعربية، وأن الذي كان يدير الحوار مع الفنانين اللبنانيين ، هو الفنان الفرنسي جورج سير، وأن المدارس الفنية الحديثة، لم تكن معروفة تماما لدى الفنانين اللبنانيين .

في العراق كان هناك بعض الكتابات النقدية في الصحافة العراقية، وكان هذا النقد في الغالب نقدا إعلاميا ،وفي أحسن حالاته انطباعيا ، ولا ننكر أثر بعض البيانات التشكيلية في العراق، التي أطلقتها الجماعات الفنية

[76] سمير الصايغ /فنون عربية /ع82/6/لندن/ص71.

[77] حوار أجراه د. شربل داغر مع الرائد التشكيلي اللبناني شفيق عبود /مجلة فنون عربية /ع1981/1/لندن /ص 72.

في الخمسينيات وما بعدها ،كبيان جواد سليم مؤسس جماعة بغداد للفن الحديث عام 1951، ولم يتم تأسيس حركة نقدية جادة في العراق إلا في ثمانينيات هذا القرن، وذلك بتأسيس جمعية نقاد الفن العراقيين، والتي يقول جبرا إبراهيم جبرا في اجتماعها الأول: (إن قضايا النقد الفني عامة هي قضايا متشعبة ومتعددة الجوانب ، فكيف الحال إزاء نقد ناشئ ، يواكب حركة فنية صاغت لها مطالب خاصة في الثقافة والنقد ؟ لا شك أن مشكلات خاصة ستظهر في الحسبان)[78]، أما نوري الراوي فيلاحظ بعض الكتابات (التي قد تعتبر الإشارات على وجود هذه الحركة في بداية هذا القرن، إضافة إلى كتابات نقدية كتبت في الأربعينات، وهي كتابات مدفوعة بهاجس الحرص التربوي ، وبعضها يمتاز بتطلع نقدي عام)[79] ، ومن كتاب الخمسينيات كل من جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد ، وبلند الحيدري، يقول عادل كامل بصدد النقد في العراق : (فإذا أهملنا الأعمال الأولى التي سبقت جيل الرواد وراجعنا أعمال هذا الجيل والجيل التالي ، والأعمال التي يعرضها اليوم ، نتوصل إلى حقائق لم يتعرض إليها النقاد، والسبب دون شك هو إهمال النقد الفني، ونقد الجوانب السلبية فيه ، والاكتفاء بإيجابيات العمل...، وإذا عدنا مثلا إلى الكتب النقدية التي

---

[78] الحلقة الدراسية لقضايا النقد التشكيلي في العراق /فنون عربية /ع7/1981 /داروسط للنشر /لندن /ص130.

[79] الحلقة النقدية لقضايا النقد التشكيلي في العراق /مجلة فنون عربية /ع7/ 1981/دار واسط للنشر /لندن /ص132.

صدرت في 1977، فإننا بصعوبة بالغة نتوصل إلى حقيقة العمل الفني وخصائصه)[80] .

لم يكن في السعودية أية نشاطات نقدية حتى السبعينيات، وهذه شهادة أحد النقاد السعوديين يقول فيها:(ولم تكن هناك صالات للعرض في ذلك الوقت، لذا كانوا يقيمون معارضهم في صالات وأروقة الفنادق ...، ولم يصاحب تلك المعارض القليلة التي كانت تقام ، حركة نقد في الصحف والمجلات المحلية لعدم وجود نقاد متخصصين في هذا المجال، وكانت تقتصر الصحف والمجلات، على الاكتفاء بذكر أخبار تلك المعارض)[81].

ويلخص وضع النقد التشكيلي العربي د.محمود النبوي الشال حين يقول: (الناقد الفني الأصيل يكاد يكون غير موجود بالقياس إلى اتساع رقعة النشاط الفني، وبالقدر الذي يتلاءم وإنجازاته المطردة ، فالذين أعدوا أنفسهم لهذه الغاية قلة بل ندرة ضئيلة ...)[82]. ونخلص إلى القول أن النقد التشكيلي العربي ، قد بدأ متأخرا عن البدايات التشكيلية، وقد تأخر نسبيا في بعض البلدان عن بلدان أخرى ، نتيجة للظروف الاجتماعية والثقافية المختلفة، ولكنه بشكل عام قد تأخر فيما بين النصف الثاني والربع الأخير من القرن العشرين، ولذلك نجد كثيرا من الفنانين العرب ، ممن ينكرون

[80] عادل كامل /المصادر الأساسية للفنان التشكيلي في العراق /الموسوعة الصغيرة /ع43/1979/بغداد /ص23.

[81] سمير ظريف /مجلة فنون عربية/ع6/82/لندن /ص 127.

[82] د. محمود النبوي الشال /التشكيلي العربي /ع4/1978/ نشرة غير دورية تصدر عن الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب /بغداد/ص14.

وجود نقد تشكيلي في بلدانهم ، لأسباب موضوعية وأخرى غير موضوعية، وما زال أمام النقاد التشكيليين العرب العمل الكثير، كي يصلوا إلى احترام سلطة النقد وتفعيله في الوطن العربي .

في العراق برز عدد من النقاد التشكيليين المهمين من أمثال : جبرا إبراهيم جبرا، عادل كامل، نزار سليم ، شاكر حسن آل سعيد ، محمود صبري، نوري الراوي ، فاروق يوسف ، ياسين النصير، مي مظفر، محمد الجزائري ، رافع الناصري، شوكت الربيعي، حسين هداوي، فرج عبو، وسهيل سامي نادر، وقد كان للعديد من هؤلاء الرواد في النقد التشكيلي، أثر واضح على النقد في العراق والعالم العربي، وذلك عن طريق ما كانوا يكتبون وينظرون ويترجمون في الصحف والمجلات ، وفي تأليف الكتب المتخصصة عن الفنانين،والظواهر الإبداعية وفلسفة الفن وتاريخه، وتعتبر ساحة النقد التشكيلي في العراق من أنشط الساحات العربية ، نظرا لوجود عدد متميز من النقاد، وعدد من المجلات والمطبوعات ودور النشر المهتمة بالثقافة التشكيلية .

وفي الأردن كانت هناك كتابات متفرقة في الفن التشكيلي، منذ الستينيات في كل من مجلة الفجر الجديد والقلم الجديد، وهما مجلتان ثقافيتان كانتا تصدران في القدس ومن أهم من كتب في النقد التشكيلي فيهما هو موسى الصرداوي، ومحمد البطراوي، ويعتبر رباح الصغير المؤسس الحقيقي لنقد تشكيلي قائم على أسس نقدية تشكيلية سليمة، وقد كتب في السبعينيات في جريدة الرأي، ثم كتب في مجلة أفكار كثيرا من الدراسات عن فنانين أردنيين، ثم تبعه كل من عبد الرءوف شمعون ، محمد أبو زريق،

حسين دعسة ، أحمد كواملة ثم محمد العامري،غسان مفاضلة، وحسين نشوان وآخرين .

في فلسطين كتب في النقد التشكيلي كل من:خليل صفية، إسماعيل شموط ، كمال بلاطة ،عبد الله أبو راشد ، جمال الأفغاني وكامل المغني، وقد ساعدت المطبوعات الإعلامية، من صحف ومجلات وكتب في منظمة التحرير الفلسطينية،على نشر وانتشار الفن الفلسطيني عربيا ودوليا ، وكان هذا بابا واسعا أمام النقاد الفلسطينيين لتطوير أدواتهم ورؤاهم النقدية.

في لبنان هناك أسماء مهمة في النقد التشكيلي اللبناني، ساهمت في تطوير النقد التشكيلي العربي على أسس أكاديمية وإبداعية مختلفة، وذلك بفعل حركة النشر النشطة، والترجمة والدراسة في الخارج، ونقل النظريات النقدية الحديثة للعربية ، وقد ساهم في ذلك عدد من الأسماء أذكر منهم : شربل داغر، عمران القيسي ، فيصل سلطان، مهى سلطان ،فاطمة الحاج، سمير الصايغ ، حسن يتيم، رفيق شرف، صلاح استيتية ، وسيزار نمور وآخرين.

في سوريا يعتبر طارق الشريف المؤسس الأبرز للنقد التشكيلي في سوريا، كما يعتبر عفيف بهنسي وأسعد عرابي ، من أهم الباحثين والنقاد التشكيليين في الوطن العربي، ومن النقاد في سوريا اليوم كل من: صفية

داود، خليل شطا، ميخائيل عيد ، مروان بطش،علي شفيق الشماط، غازي الخالدي، طارق معلا ، وقد ساعدت مجلة الحياة التشكيلية التي تصدر فصلية بانتظام، على تطوير الحركة النقدية في سوريا والعالم العربي .

في السودان إبراهيم الصلحي، أحمد نور عبد السلام وفي قطر سلمان المالكي ، محمد علي عبدالله ، محمد حسب الله ، صالح غريب ، وفي البحرين يوسف أحمد ومحمد البنكي ، عبد الجبار المختار ، وسلوى المؤيد ، أما في الإمارات فيكتب كل من شهيرة أحمد ، فاطمة فقيه ، رعد عبد الجليل ، محمد دهام ، وصبري سويلم ، وفي تونس يبرز اسم علي اللواتي كمؤرخ للتشكيل التونسي، ومن أهم النقاد في تونس كل من: فاتح بن عامر،عز الدين المدني، توفيق بوغدير، الحبيب بيدة ،بدر الدين الرياحي وآخرين أما في اليمن فيكتب الناقد عبد الرحمن بجاش.

على أن النقد التشكيلي العربي اليوم بالرغم من غناه وتنوعه، يظل مصابا بما يصيب النقد في العالم المعاصر، إذ يقسم النقد لدينا إلى نقد إخباري صحفي خفيف، وهو نوع من الإعلان الإيجابي أو السلبي. ثم النقد الانطباعي، الذي يوجه إلى جمهور عام مثقف ولكنه غير متخصص ، وميدانه المجلات السريعة وغير المحكمة. ونقد ثالث موجه إلى المتخصصين ومجاله المجلات المحكمة والدوريات المعروفة برصانتها، وتأليف الكتب الجمالية والتنظيرية وفلسفة الجمال.

وهذه الأصناف الثلاثة ضرورية للساحة التشكيلية العربية، من حيث قدرتها على الوصول إلى كافة شرائح المجتمع ، وإشاعة لغة الفنون البصرية على أكبر قطاع ممكن من الناس، لكن قلة الإمكانات في غالبية الأقطار العربية، حالت دون إصدار الكتب والمجلات والدوريات المتخصصة في هذا المجال، مما قلل من انتشار هذا النقد، وبالتالي قلل من فرص الفن البصري وقربه من الناس يبقى أن نشير إلى مجموعة من الظواهر السلبية التي تصيب النقد التشكيلي العربي.

أولها :الشللية التي تنفي موضوعية النقد وتجرده من المصداقية،وتأتي هذه النقيصة من مجمل القيم السائدة في المجتمع العربي، التي تحتكم إلى القطرية والجهوية والعشائرية، والتي لا يمكن تخطيها إلا بتطور المجتمع المدني الحديث .

الثانية :هي عدم وجود مصطلح نقدي موحد، بل إن بعض المصطلحات يتم استعمالها بطريقة خاطئة ، ويعود ذلك لكثرة ظلال المصطلح من جهة، وتعدد اللغات التي نأخذ منها مصطلحاتنا التشكيلية من جهة أخرى.

الثالثة :هي عدم وجود الوعاء المناسب للنقد التشكيلي، سواء على مستوى الصحف والدوريات والمجلات المتخصصة بالفنون، أو على مستوى المطبوعات والكتب التي تخص الفنون التشكيلية ،وهي إن وجدت فإنما يكون ذلك مكلفا للناقد والمستهلك ، وهذا يؤثر على انتشار الثقافة التشكيلية، كما أنه يتيح للأغنياء فقط من الفنانين عمل مطبوعات أنيقة عن أعمالهم ، والتي قد تكون عديمة المحتوى عديمة المستوى رغم كلفتها العالية.

الرابعة :تختص بالمؤسسات التي كثيرا ما تروج لمعارضها عن طريق بعض النقاد ، الذين يكونون موظفين لديها علنا أو باطنا، وهذا بالتالي يضر الحركة التشكيلية، ويؤثر على مصداقية النقد التشكيلي ، ويضر بالحركة كلها.

وعليه يمكن القول بأن لدينا مجموعة من النقاد المهمين تشكيليا في الوطن العربي، لكنه لا يوجد إطار يضمهم ، يستطيعون من خلاله التواصل والتناص عبر لغة نقدية ومصطلحات مشتركة، أنضجها الحوار الداخلي فيما بينهم ، والحاجة ماسة لتأسيس التجمع العربي الديمقراطي للنقاد العرب، الذي دعا له المرحوم توفيق السيد، لكن هذا التجمع قد تحطم قبل ولادته، على خلفية الكلفة المالية التي لم تجد حلا .

كما أننا بحاجة إلى مطبوعة عربية محكمة خاصة بالفنون التشكيلية العربية، تتلاقى وتتفاعل فيها الدراسات النقدية الجادة، وصولا إلى خطاب نقدي فاعل وأصيل، علاوة على افتقارنا لمراكز بحث وتوثيق مستقلة أو خاصة على صعيد الفنون التشكيلية في الوطن العربي . فالمناخ الجديد الذي توفره وسائل الاتصال في ظل العولمة، قد يحقق بعض التواصل ما بين الجماهير وما بين الفن التشكيلي من جهة ، وما بين الفنانين والنقاد من جهة أخرى ، وسوف يوسع فضاء الخطاب النقدي ، من حيث الانتشار والتثاقف والجدل الميسر بين مجموع الفاعلين في مجال الفنون البصرية والتشكيلية ،لكن هذا التواصل مازال في بداياته ، ولن يتعمق إلا بانتشار هذه الشبكة الدولية وتعميمها .

لقد تأثر الفنان التشكيلي العربي المعاصر ، بطيف واسع من المشاهد البصرية من حيث النشأة والبيئة والمحيط والسفر والتعليم ، ويمكن تقسيم هذه المصادر إلى نوعين : أحدهما داخلي والآخر خارجي:-

أما المصادر البصرية الداخلية، فمن المعروف أن هذا الفنان قد وجد نفسه منذ البداية أمام تراث هائل من الموروث، سواء في الفنون الزخرفية أو الأيقونية، إضافة إلى الصناعات التراثية والعمائر التاريخية ،مضافا إليها بعض الرسوم الشعبية التي كان يقوم بها رسامون فطريون، اختصوا في الغالب برسوم السير وأبطال الملاحم الشعبية والفروسية، وكانت هذه الرسوم في الغالب تتم بأصباغ محضرة محليا، وكانت تعد للتعليق في بيوت الأغنياء، إضافة لرسوم وزخارف على جدران البيوت.

أما المصادر البصرية الخارجية ،فقد انحصرت برسوم المستشرقين والفنانين الأجانب، ودراسة الفنان التشكيلي العربي في أوروبا أوعلى يد أساتذة أوروبيين، والسفر ، وزيارة المتاحف وصالات العرض الأجنبية .

ويمكن القول أن الفن العربي المعاصر قد نشأ في أواخر العصر العثماني، وبداية الاهتمام بالفن الأوروبي الذي دخل إلينا عبر فن الاستشراق ، والاهتمام المتزايد بالصور الشخصية ،وقد نتج عن ذلك (تجارب فنية تسجيلية حرفية، نتيجة تأثيرات خارجية ..حاكى الفنان فيها النمط المتبع لدى السلاطين العثمانيين، الذين استجلبوا الفنانين ليرسموا لهم ،ونمت هذه الحاجة في الولايات المختلفة .. وهكذا نشأت رغبة لدى بعض

المتنفذين لرسم لوحات وجوه لهم ، وبأسلوب يحاكي الأصل)[83] وفي هذه الحقبة أيضا ،كان التأثير الغربي قد بدأ (يتسلط وينبسط على جوانب متزايدة من الحياة اليومية ، فشرع ضرب من الاندلاع الأولي لفن الرسم يتحقق وينتظم)[84]، وتمثل ذلك في بدايات الرواد الأوائل في التشكيل العربي الحديث .

ويمكن القول أن هذه العوامل قد تفاعلت على مدى الخمسين سنة الماضية، وأنتجت ما يسمى بالفن التشكيلي العربي المعاصر، من حيث هو فن مستحدث كلوحة مسندية، لكنه في الوقت نفسه له أصول في التراث، سواء في المخطوطات أو الجدران أو الرسم على الأواني، ومع ذلك فإنه تطور مع الزمن ليصبح فنا مستحدثا على صعيد الشكل والمحتوى، حاملا تناقضات البداية، كما حدث في لبنان على رأي د.شربل داغر حين يقول :(إن الفن اللبناني غير المستند أصلا في بداياته إلى تراث بصري محلي و"المفتوح " للخبرات الفنية الأجنبية، سيبقى على الرغم من مرحلة النضوج التي بلغها منذ منتصف الستينيات، حاملا لندوب وعلامات هذا التناقض)[85]، بل إن هذه الندوب والعلامات ما زالت تفعل فعلها في كافة أقطار الوطن العربي، مع اختلاف نسبي هنا وهناك، فقد عرفت مصر تجارب فنية أوروبية مختلفة ، وقد (ارتبطت بالفن الأوروبي بشكل رئيسي، قدمها

[83] طارق الشريف /الفن العربي /الاتحاد العام للفنانين العرب/ بغداد /ع1981/4/ص54.

[84] صلاح استيتية /فنون عربية /دار واسط /لندن /ع82/7/ص11.

[85] د.شربل داغر /فنون عربية /دار واسط /لندن /ع81/1/ص70.

الفنانون الرواد التقليديون ،كما عرفت مصر التجارب السريالية المتمردة على الفن التقليدي ، وقدمت شكلا أوروبيا "من الحداثة الفنية ")[86].

أول المؤثرات والمصادر البصرية هو الفن الشعبي ، الذي ه فن الشعب بكل ما تعنيه هذه الصفة من عادات وتقاليد ومزاج وبيئة جمالية وروحية، أو كما قال أحدهم :-(أنه فن فطري يخضع لتقاليد متوارثة عبر الأجيال، يقوم به أناس من عامة الشعب، يتمتعون بثقافة عادية)[87]وهذا الفن تحدث عنه كثير من رواد التشكيل العربي المعاصر بنوع من الذكريات ،التي تصف ذاكرتهم البصرية منذ الطفولة ، فهذا داود زلاطيمو يقول:- (أذكر وأنا في صغري 1910- 1915 أنني كنت أتردد على دكان قرب كنيسة القيامة في القدس، يملكه رجل من عائلة الصايغ ...وكان يرسم لوحات مختلفة الأحجام والمواضيع ، غير أن الموضوع الأهم الذي كان مكررا في لوحاته ، هو الموضوع الديني المسيحي، فقد كان معظم زبائنه من الحجاج المسيحيين)[88].

أما الأجواء العربية فقد ظلت مصدرا بصريا هاما أمام الفنان التشكيلي العربي ، وهي أجواء تتنوع على امتداد واسع يشمل الأجزاء الجنوبية والشرقية من البحر المتوسط، في منطقة تتميز بجو متداخل ما

[86] فتحي غانم /الحياة التشكيلية /وزارة الثقافة السورية /ع/22،21/كانون أول وكانون ثاني /1986،1985/ص73.

[87] د.أكرم قانصو /التصوير الشعبي العربي/ عالم المعرفة /المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب /الكويت/ع 203/ تشرين 1995/2/ص 15.

[88] اسماعيل شموط /الفن التشكيلي في فلسطين /مطابع القبس/الكويت 1989/ص31.

بين الصحراء والماء ، وهو بهذا غني بطبيعة متميزة من حيث اعتدال الجو مع ميل إلى الطقس الحار نسبيا، وقد نتج عن ذلك تعدد في مناظره البصرية،ابتداء بالصحراء مرورا بالجبال والغابات وصولا إلى الشواطئ الدافئة ، وهذا أدى بالفنان التشكيلي العربي إلى التعامل مع الطبيعة ضمن طيف واسع من الخيارات، لأن (اختلاف البيئة من مكان لآخر كاختلافها في مصر عنها في العراق، كان له أثر عميق في شكل الفن الذي نشأ في كل من القطرين ..ولهذه البيئة الجغرافية أثر مباشر على الفن)[89] ولكل قطر عربي خصائص تميزه عن غيره، فقد تنوعت البيئات من رسم الصحراء وما فيها من مظاهر الحياة، إلى الريف والجبل والبحر والناس كل في بيئته ومحيطه ، ولعل رصد هذا الحوار ما بين الناس والمكان يبين أثر البيئة على الفنان، فالفنان الخليجي اهتم بالصيد وحياة البحر ، كما اهتم برسم الصحراء وحياتها ، والفنان المصري رسم النيل والمراكب النهرية والريف والفلاحين ، كما رسم السوري واللبناني حياة القرية الجبلية الوادعة ، لكن الفنان الفلسطيني لم يرسم مكانا محددا، وإنما كان المكان لديه عاما أوغرائبيا لا معقولا ، نظرا لافتقاده المكان (الوطن) ، يقول إسماعيل شموط:(لم يكن تنقلي من مكان إلى آخر اختياريا إلا مرة واحدة، وكان علي أن أتكيف مع المكان من الناحية الحياتية، وقد استطعت ذلك، أما فيما يتعلق بمسألة الإنتاج فهي ليست مسألة جغرافية بل قضية محمولة في القلب والوجدان ، تنتقل معي أينما أذهب، أما بالنسبة للمكان فلم

---

[89] صبحي الشاروني /الفن العربي / الاتحاد العام للفنانين العرب /بغداد/ ع4/ص41.

يكن له تأثير كبيرعلى عملي الفني)[90]، وهذا يدل في أقوى حالات حضور المكان أنه مكان في الذاكرة ، أو مكان متخيل ، وليس مكانا واقعيا .

ولقد رسم ابن المدينة مظاهر الحياة الحضرية، ورسم الحرفيين والباعة ومظاهر العمران ، بينما عالج الخليجي مظاهر البداوة والصيد في الصحراء، وهكذا يصف أحد النقاد الفنان المصري حامد عبد الله بقوله:- لقد (توصل إلى شيء هام جدا ،وهو أن على الفنان أن يرسم الناس في الشارع والطريق وفي الريف ،ومن واقع الحياة ، حتى يقدم ما هو أصيل ومتميز ، والمدرسة الحقيقية للفنان هي الناس والبيئة والحياة)[91] .

ولقد ظلت فنون العمارة والرقش والخزف والرسم على الزجاج والصناعات الحرفية والمخطوطات ، مصدرا بصريا هاما للفنان التشكيلي العربي على الدوام ، فمن المعروف أن كثيرا من رواد التشكيل العربي في الرسم والنحت، قد ظلوا أوفياء لهذا الاتجاه، كالفنان محمد راسم – الجزائر- الذي ظل وفيا لموروث الرسم في المخطوطات العربية والإسلامية، ومحمد بن علي الرباطي الذي مزج الفن الإسلامي بالفن الأوروبي ، وفاطمة حسن التي استلهمت تراث المنمنمات الإسلامية

–

---

[90] من حوار مع إسماعيل شموط /مجلة بلسم /الهلال الأحمر الفلسطيني /عمان /ع حزيران 1999/ص88.

[91] فتحي غانم /الحياة التشكيلية / وزارة الثقافة السورية /ع22،21كانون الأول وكانون الثاني 1986،1985/ص72.

المغرب – ومحمد هاشم الخطاط وقد أخذ التراث الخطي العربي وأخلص له وأضاف عليه –العراق– ، ومحمود مختار – مصر – الذي استلهم منحوتاته من التراث الفرعوني .

وبالمقابل فإن كثيرا من الفنانين العرب قد تأثروا بالفن الأوروبي ، وحذوا حذوه ،كما فعل أحمد بن عصمان –تونس– حيث (يبرز التعبير الفني بالمعنى الغربي مترجما عن رؤية ذاتية فردية، تضع الفنان في مواجهة اللوحة كنافذة خاصة على العالم ،وقد بدأت بواكير الرؤية الجديدة في قصور الأمراء والأعيان، ...وتزامن ذلك الولع بالصور مع تحول تدريجي في نمط الحياة الاجتماعية حسب النموذج الغربي ، وكان المرحوم أحمد بن عصمان –النصف الثاني من القرن التاسع عشر – أول رسام تونسي يمارس فنه حسب التقاليد الغربية في مجال الصور الشخصية على الأخص)[92] ، ولقد تزايد هذا الاتجاه شيئا فشيئا إلى أن احتل كامل واجهة التشكيل العربي المعاصر، ولعل في تأكيد أحد النقاد العرب لبداية كل من سيف وأدهم وانلي في استعمالهما للألوان الزيتية، إثر مشاهدتهم لفنان أسترالي ، حيث يقول:– (كانت أول مرة يستخدمان فيها الألوان الزيتية وهما على مشارف سن المراهقة، عندما التقيا على شاطئ البحر بفنان أسترالي مجند، كان يسجل منظرا للبحر والصيادين ، فانجذبا إليه وظلا يراقبانه متأملين ما يعمل زمنا طويلا ، وعندما انتهى من رسم لوحته أهداهما ما تبقى من ألوانه)[93] .

---

[92] علي اللواتي /عالم الفكر /ع 2 أكتوبر ،ديسمبر 1997/ص84.

[93] كمال الملاخ ،صبحي الشاروني /فنون عربية/دار واسط /لندن /ص104.

ولقد تلقى كثير من الفنانين العرب دروسهم في الرسم على يد فنانين أجانب وفي محترفاتهم ،(فقد نشأت الحركة الفنية في مصر تحت ظل الفنانين الأجانب ، وفي كنف الأرستقراطية المصرية، وكان لا بد من أن نرى ونلمس بعض أثر ذلك عليه، فلا عجب أن ينحت مختار الفلاحة المصرية بملامح علية القوم، ... ولا عجب أيضا من أن ينافس ناجي في أعماله البورتريتية كبار مصوري البورتريه التأثيريين الغربيين)[94] ،أما محمود سعيد فقد تلقى دروسا في الفن على يد الفنان الإيطالي زانييري ، أما سيف وأدهم وانلي وأحمد فهمي فقد درسوا في محترف أتورينو بيكي [95]، كما تلقى رواد الفن التشكيلي في الأردن دروسهم الأولى على يد الفنان الإيطالي أرماندو أو جورج أليف الروسي أو كلاهما معا، أمثال مهنا الدرة، رفيق اللحام ،الأميرة وجدان وآخرين ، كما لا ننسى تأثير الفنانين البولنديين الذين كانوا في العراق على العديد من رواد التشكيل العراقي، أما في لبنان فيروي شفيق عبود أحد رواد التشكيل اللبناني عن بدايات تعليم الفن في لبنان قائلا:-(كانوا يعلموننا بالإضافة إلى الانطباعية الفن الأقرب إلى الكلاسيكية، أجل كانت قد حدثت ثورات في العالم دون أن نعرف عنها إلا القليل المتوفر في بعض الكتابات، والناتج عن مناقشاتنا مع بعض الفنانين الأجانب المقيمين في لبنان)[96].

---

[94] سمير غريب /فنون عربية /دار واسط /لندن /ع7-82/ص100.

[95] كمال الملاخ ،صبحي الشاروني /فنون عربية /دار واسط /لندن /ص105.

[96] د.شربل داغر في لقاءه مع شفيق عبود /فنون عربية /دار واسط /لندن /ع1/1981/ص72.

لقد ظلت البيئة مصدرا هاما للفنان العربي الحديث ، إذ نلحظ تأثيرات الريف في فن محمد صالح زكي ، إسماعيل الشيخلي ، فائق حسن، حافظ الدروبي ، أكرم شكري ، بهجت عبوش،خالد الجادر، جواد سليم، نوري الراوي في العراق ، محمود مختار،ومحمود سعيد، يوسف كامل، راغب عياد، صلاح طاهر، حسني البناني، حسين بيكار، جاذبية سري، إنجي أفلاطون، صبري منصور ، سيف وانلي، أدهم وانلي في مصر، إبراهيم غنام، ويوسف أرمن، فاطمة المحب، جبرا إبراهيم جبرا، إسماعيل شموط، تمام الأكحل، سليمان منصور، نبيل عناني، كامل المغني، عبد الحي مسلم، زكي شقفة،غازي إنعيم في فلسطين، مهنا الدرة، رفيق اللحام، ياسر الدويك، صالح أبو شندي، ديانا شمعونكي،عمر بصول، مكرم الرفاعي في الأردن، ميشيل كرشة، حمود شنتوت، لؤي كيالي، عبد القادر أرناؤوط ، نذير نبعة في سوريا، عبد الحليم رضوي،على الشلتي، في السعودية، أنور سونيا، مريم بنت عبد الكريم في عمان ، عيسى صقر، جاسم بوحمد ،مساعد فهد في الكويت ، عمر الأنسي، جوزيف مطر، رشيد وهبي في لبنان، رشاد اسماعيل ، فؤاد الفتيح، عبد الرحمن عبد الرقيب في اليمن ، وخالد القاسمي في الإمارات ويحيى التركي،عمار فرحات، جلال بن عبد الله في تونس، ومحمد الإدريسي، مولاي أحمد الإدريسي، محمد بنعلال ، فاطمة حسن ،وحسن الكلاوي في المغرب، إبراهيم الصلحي،عبد القادر البخيت،صلاح المر في السودان .

أما الذين استلهموا الحروفية في الرسم فهم كثر نذكر على سبيل المثال لا الحصر مديحه عمر، جميل حمودي ، شاكر حسن آل سعيد، ضياء العزاوي في العراق، أحمد عزمي، عطية مصطفى، كمال السراج ،

محمد طه حسين ، منصور البدوي، أحمد عز الدين في مصر ، رفيق اللحام ،حازم الزعبي، محمود طه،عزيز عمورة، منى السعودي في الأردن ، تيسير بركات ،نبيل عناني في فلسطين ، محمد شبرين في السودان ، نجا المهداوي ،شلتوت خليفة في تونس يوسف أحمد في قطر ، محمد غنوم في سوريا ،وجيه نحلة ، فيصل سلطان، سعيد عقل في لبنان، محمد المليحي في المغرب (وعلى الرغم من أن الجانب التنظيري لم يستكمل نفسه في رؤية واضحة وشاملة، فإن جهود الفنانين العرب في حيز الإبداع التشكيلي الحروفي، والتناظر في أساليبهم والتواصل فيما بينهم قد عزز من خصوصيتهم ونزوعهم التشخيصي، بما يخرج بهم من دعاوى التماثل مع الفنانين الأوروبيين المعاصرين)[97] وقد شمل ذلك فناني كل الأقطار العربية ،ومن هنا يظهر أن رواد التشكيل العربي في الغالب قد تأثروا بالمصادر التراثية والداخلية ، وهذا يؤكد على (حقيقة واحدة يجب إدراكها لكي ما نفهم الحركة الفنية العربية اليوم ، وهي أن الفنانين العرب مهما يكونوا ثوريين فكرا وطموحا ، فإن ثمة روحا من التراث لصيقة بهم لا يستطيعون ولا يريدون أن ينفضوها عنهم ، ومهما يتفقون على فكرة عالمية الفن الحديث ، فإنهم لن يتزعزعوا عن إيمانهم بأن هويتهم لا يمكن تجوهرها إلا بتجذير أنفسهم في تراث هو تراثهم)[98] وهكذا فإن الموضوع المحلي سوف يصاغ بأسلوب حديث لدى العديد من رواد الفن العربي ، وهي مسألة (تتعدى الفروقات والخيارات الأسلوبية والذوقية بين فنانين اثنين ، لتضم داخلها الأطر البنيوية لحركة فنية غنية جدا تريد تثبيت

---

[97] بلند الحيدري / مجلة الفن العربي /الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب /ع4/ ص17.

[98] جبرا إبراهيم جبرا /جذور الفن العراقي /دار واسط/ص12.

هويتها الوطنية، في حدود ذلك يمكن أن نلاحظ أن الثقافة المحلية ،في حدود الرسم ستظهر كموضوع ،أو كتعبير عن موضوع محلي من خلال أسلوب أوروبي)[99] كما حدث لدى كثير من الرواد ومن تلاهم من الفنانين، الذين استوحوا الخط بالفن المرتكز على المنجز الأوروبي .

وتظل العولمة الحديثة من أشد المصادر البصرية للفنان العربي اليوم، من حيث قدرته على متابعة ما يجري بصريا من إبداع عالمي، وبشكل متزامن مع اللحظة الإبداعية الراهنة ، وهذا بالتالي يعزز فرص التكافؤ والتواصل ما بين الفنان العربي والعالم المحيط ، ويعزز قدرته على اللحاق بأشد المدارس حداثة وثورية في عالم اليوم ، كما تتيح له الانتشار عبر شبكة هذا التواصل ليكون شريكا في صنع الرؤى البصرية لإنسان العصر.

ولعل تضافر المصادر البصرية المحلية مع الأخرى الخارجية، والتراثية مع الحديثة ،وقيم الذات والآخر، لعل في ذلك كله ما يعزز ثقة الفنان العربي المعاصر بمشاركة فعالة وأصيلة في عالم مشهديات القرن القادم بجدارة وتميز.

---

[99] سهيل سامي نادر / فنون عربية /دار واسط /لندن/ع7-82/ص70.

التشكيل العربي من الحداثة إلى الحداثة:

أزعم أن الفن التشكيلي العربي المعاصر ،قد بدأ مشواره حديثا من حيث التوقيت ، فقد جاء بعد انقطاع طويل ، وأنه بدأ حديثيا (Modernism) منقطعا عما سبق له من فنون بصرية عربية، سواء في العربسة (Arabesque) أو الزخرفة التزيينية، ويظهر هذا الانقطاع في تناول الفنانين العرب للوحة المسندية التي تعلق على الجدار، بدلا من تلك الملحقة في المخطوطات والعمارة والحرف التطبيقية، وسبب ذلك مؤثرات استشراقية وأجنبية، تمت بالمثاقفة والدراسة في الغرب ، وقد وجدت اللوحة الجديدة ترحيبا لدى فئة من الناس، ورفضا من فئات أخرى.

ولكننا لا نستطيع وضع السبب في هذه المؤثرات لوحدها، ذلك أن أي عملية ثقافية تغييرية، لا بد لها من ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية، تهيئ لها التربة الصالحة للاستزراع والنمو، فما هي هذه البيئة؟ وما هي ملامحها ؟ وهل هناك من استمرار لوجودها في الآن الراهن والمستقبل؟

يبدو لي أن هذه الحداثة (Modernism) التشكيلية ، لم تكن المظهر الوحيد للمتغيرات الثقافية في تحولات الوجدان العربي الحديث، إذ أن نظرة سريعة على خارطة الإبداع العربي المعاصر، تبين تحولات في أشكال عديدة من الفنون الأدبية والبصرية.

على صعيد الشعر حدث نقلة تغييرية واسعة، من حركة إحياء الشعر على يد البارودي ثم الانتقال من الشعر العمودي إلى الشعر الحر ،على يد عدد من شعراء الخمسينات، ثم توالت حداثة الشعر إلى ما

يسمى قصيدة النثر على يد شعراء مجلة شعر البيروتية في الستينيات، وعلى صعيد الرواية بدأ السرد الروائي يتلمس طريقه على غرار الرواية الغربية، في عملية شبه جديدة، نظرا لأننا لم نعرف هذا الفن في تراثنا العربي إلا في أضيق الحدود ، وبطريقة قد لا تمت إلى الفن الجديد بصلة، وعلى صعيد المسرح بدا واضحا أن هناك نهضة مسرحية غير مسبوقة بنموذج عربي ، إلا إذا اعتبرنا بعض أشكال مسرح الظل والدمى، الذي كان مدفونا منذ هيمنة الأتراك على البلاد العربية، وعلى صعيد أنماط الأدب الأخرى كالنقد والمقالة والخاطرة، كان هناك ما يشبه التأسيس لها من جديد .

هل حدثت كل هذه الظواهر بعيدا عن أي مؤثرات ؟ أعتقد أن هناك مؤثرات داخلية وأخرى خارجية، إذ ليس من المنطقي وضع جميع الأسباب على الصدمة بالغرب المتقدم والشرق المتأخر، فهناك عوامل داخلية طال انتظارها منذ عصور التأخر التركي، الذي عطل ماكينة التقدم على كافة المستويات، وقبل به العرب تحت مسميات الأيديولوجيا ووحدة العالم الإسلامي ودولة الخلافة، وعليه فإن الممارسة الفنية والفكرية في العهد العثماني ظلت بعيدة عن متغيرات الواقع، ولم تتغلغل في النسيج الاجتماعي، وراوحت بين ثقافة تراثية وأخرى سلطوية، بل اكتفى الفن على ندرته بالتلازم مع التراث بما يمثله من ثقافة سائدة وقامعة ، وليتحول من أداة

مـن أدوات التنـوير والتغييـر إلــى أداة سـكونية أوصـلت العـرب إلـى التـأخر والانحطاط وعمقت من انفصام الشخصية العربية [100].

لقـد تدهـــورت الحيـــاة الاقتصـادية للنـاس ، وتفشـى الجهـل والفقـر والمـــرض، وتعاظمـت الطورانيـــة التركيـــة علـى حسـاب القوميـــة العربيـة، وتقلص نفوذ دولـة الخلافـة ، وحاميـة البلاد الإسـلامية، ولـم يعد لوجودهـا من مبرر، إذ أنها فقدت قدرتها على حماية العالم الإسلامي من الغرب المستعمر ، بل أخذت تمنح الامتيازات المختلفة للدول الأوروبية، لضمان استمرارها في البقاء لفترة أطول على حساب رعاياها من العالم العربي، وزاد الأمر سوءا الظلم الفادح الذي لحق العرب في حروب العثمانيين في البلقان واليمن، ثم في أنحاء مختلفـــة أخرى في الحرب العالمية الأولى، ودفعهـــم ضرائب هذه الحروب من أبنـائهم وأقواتهم ومعاشهم ، وكل هذه العوامل قد ولد في نفوس العرب، وهم الأكثـر عددا من غيرهـــم في رعايا الدولة العثمانية الثورة والنقمة، فتشكلت الأحزاب والجمعيـــات السرية والمنتديـــات ، التي كانت تطالب بانفصال العرب في دولة عربية مستقلة، أو دخولهم كقومية مستقلة في رابطة إسلاميـــة مع تركيا، ولقد اكتفـــى العثمانيون بالسيطرة السياسية والعسكرية في الوطن العربي، وأهملوا المجتمع الأهلي ليدار تبعا لقوانينه المحليـــة المتأخرة نسبيا عن تركيا وقطعا عن اوروبا مستعيضين عن كل ذلك بأن (أقاموا عواصم ثقافيـة كوسموبوليتيـــة التوجـــه،كبيروت وسراييفـــوا اللتيـــن اعتبرتا دائما ولايتين مستقلتين ، الآخرون

[100] للمزيد من مواصفات العقلية العربية راجع دراسة علي حرب /العربي بين اسمه وحقيقته /عالم الفكر /ع4،3/1998/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب /الكويت /ص155-158.

واجهوا اللعنة بالتراث الشعبي، المحصور في خانة التراث، وهي خانة للفنون ذات المعدلات المنخفضة .أي تلك المنتجة بالسلائق ، ولأنه كذلك، أي غير منتج مركب ،لم يغن ولم يزد على فنون الدولة فنا بالمستطاع إدغامه في إسهامات صياغة المقامات مثلا.)[101] وضمن هذا الجو المحبط والمعبأ بالثورة والتغيير ،كان لا بد لأنواع الإبداع المختلفة من تعبير عن حالة التغيير هذه ، والذي تجلى ليس فقط في الإعلان المباشر عن التغيير في وسائل الأدب والصحافة المختلفة ، وإنما طال هذا التغيير البنى الشكلية أيضا ، من شعر ونثر وفنون أدائية وتعبيرية وبصرية مختلفة .

لقد عبر الشعر عن هذه الحالة بالثورة على تقاليد القصيدة العربية التقليدية، وقد وجد هذا التوجه صدى في أماكن مختلفة من العالم العربي، وهو إن وجد بعض المقاومة في البداية، فإنه حافظ على خط تصاعدي في وتيرته واتساعه، ونذكر أن بداية الحداثة الشعرية قد تمت في بداية الخمسينيات على يد كل من بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الهاب البياتي وآخرين في العراق، ولقد كانت هذه البداية مجرد الشرارة لبداية عصر شعري جديد في الوطن العربي، على أن هذه البداية قد تمت بعد العديد من حالات التجديد في الشعر العربي ، ابتداء من البارودي في حركة الإحياء الشعري العربي مرورا بأحمد شوقي ثم بمدرسة الديوان والشعر المهجري والحركة الرومانسية ، بمعنى أن الثورة الشعرية قد بدأت من واقع شعري موجود على الأرض بعكس الفنون التشكيلية التي انقطعت لمدة طويلة وخاصة في العهد العثماني، الأمر الذي رمى برواد الفن

[101] عبيدو باشا/أبواب /ع18/1998/دار الساقي /بيروت /ص 210.

التشكيلي العربـي إلى البدء من لا شيء والركـون إلى المنجـز التشكيلي الغربي.

لقد تم استحداث فنون الروايـة والمسرح على غير سابق تقاليـد راسخة في الثقافة العربيـة، كذلك بالنسبة للفنون التشكيلية وهو موضوع حديثـا ، فقـد بـدأت علـى غيـر تقاليـد الفـن العربـي بشـكل عـام ، اللهـم إلا إذا استثنينـا بعض الفنانين الفطريين والشعبيين، الذين تولوا الفن كمهنـة تزيينيـة عن سابقيهم ، أو كـان لهـم ملكـة متفجرة مـن الإبـداع ، تجلـت فـي هـذه الرسـوم والتصـاوير ذات الطـابع الشـعبي المتـوارث، الـذي يكتنـز فـي ثنايـاه بقايـا مـن تـأثيرات إسـلامية ، أمـا التيـار الـذي هـيمن علـى السـاحة التشـكيلية آنـذاك، فهـو لوحـة مسـندية ذات تقاليـد غربيـة تمامـا، مـن حيـث التقنيـات والأسـلوب والرؤيـة، مـا خـلا بعـض المواضيـع التـي ظلت عربيـة أو شـعبية ، جنبـا إلـى جنـب مـع مواضيـع ذات طـابع غربـي، (إن أسس فن المرسـم "الاسـتوديو، لـم توضـع فـي الـبلاد العربيـة إلا قبـل أقـل مـن مائـة سـنة مضـت، كانـت البدايـات السـديمية لفـن المرسـم بيـن العـرب قـد أطلقـت فـي قطـر عربـي بعد آخر،على قدر التقـاء كل قطـر مـع أوروبـا وهـي الموطـن الأساسـي لهـذا الشـكل الفنـي)[102]، ذلـك أن التغييـر نحـو الحداثـة لـم يكـن سـهلا وكـان لا بـد مـن عمليـة جـدل بيـن الـذات والآخـر وبواسـطة هـذا الجـدل يـتم تجـاوز المنجـز الـذاتي وتجـاوز منجـز الآخـر فـالتغيير(لا ينفصـل عـن تغيـر تصـور الـذات عـن نفسـها وتنامـي نزعتها لتحديـد استقلاليتها عن طريـق التعبيـر الذاتـي عبر مجموعـة

[102] كمال بلاطة/مجلة فنون عربية /ع6/82/لندن/ص31.

من اللغات المتعارضة على مستوى ما والمتكاملة على مستوى آخر)[103] فالتعارض والتكامل متلازمان في حداثتنا التشكيلية لكنهما لم يصلا بنا دون خسائر، من هنا نرى أن الحركة التشكيلية العربية (ما زالت تراوح في المحاولات الفردية المنتقلة في عربات المرجعيات الثقافية المتنوعة ما بين الشرق والغرب ...وتندرج في سياق أنشطة اجتماعية "نخبوية "...والتي تأخذ اتساعا وامتدادا هرميا شاقوليا "المؤسسات" وأفقيا "الفنانين والمنتوج الفني " في سياق كمي عددي وليس نوعي)[104] .

وهكذا يمكنني القول:أن الفن التشكيلي العربي قد بدأ حداثيا منذ البداية، وظل حداثيا حتى النهاية، أقول حداثيا وهذا يعني تغييريا وحركيا(الحداثة وما بعد الحداثة)، بمعنى رفض الفنان التشكيلي العربي لكل أنماط الفن العربي القديم، واستبداله بفن حداثي مستورد، لاقتناعه بأهمية وتفوق هذا الجديد ، وبمعنى أدق فإن الحداثة لا تعني التغيير السلمي ، بل إن فيها شيئا من طبيعة الانقلاب ، فهي ثورة على القديم وتكريس للجديد، ولكنا لم نكن بمستوى هذا الجديد ، لأن (الحداثة خطاب عنفي بل انقلابي في ثقافتنا المعاصرة ،ذلك أن وعينا لما حدث ،لا يتعدى بعض الوصف ، أو التفسير العياني ، من دون أن نتبين تماما مؤديات

[103] د.صبري حافظ/التناظر بين عتبات الحداثة وعتبات ما بعد الحداثة 1896-1900و1996-2000 /الندوة الدولية الموازية لبينالي القاهرة 1996.

[104] عبد الله أبو راشد /الحركة الفنية التشكيلية السورية "الواقع والطموح"محاضرة في قاعة فخرالنساء زيد /وزارة الثقافة الأردنية /عمان 1999/6/23.

الحداثة ولا عمليات تحققها)[105] فالحداثة لا تقتصر على وعي بجانب دون آخر وإنما هي اتجاه شمولي يطال الفكر والفن والأدب وتتجه نحو التغيير الاجتماعي الذي يطال كل مستويات الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ،أقول هذا وأنا أدرك أن هذا الانقلاب، قد تم بمساعدة الآخر الغرب، بعد أن وجد تربة صالحة له، في ظل غياب النموذج التشكيلي لعربي، وفي ظل الاستعمار العسكري والثقافي للبلدان العربية ، وقد تم استغلال القوى الفنية الجديدة التي درست في الغرب، وتتلمذت على أيدي الفنانين المستشرقين، فكان هذا أقرب إلى الانقلاب منه إلى الثورة ، أي أنه لوى المنحى التجديدي في الفن، لحساب وعي زائف، ما زال يفعل فعله في التشكيل العربي المعاصر ، (فالعربي لم يقم فقط باستعارة مفردات بصرية غريبة على مصطلحاته التقليدية، بل كذلك لاءم بين أبجديته الجديدة والرؤية الوطيدة لجيل ميت من الفنانين الأوروبيين، وعلى هذا فإن فنانا معاصرا لبونار ، قد يكون رأى العالم بعيني دافيد، وفنانا معاصرا لبيكاسو ، ربما أبصر العالم بعيني بوفيس دوشافان)[106]، مراوحا بين الواقعية الجديدة وتخوم الانطباعية، يقول شفيق عبود عن بدايات الحركة التشكيلية اللبنانية ، وعن بدايات التدريس في الأكاديمية اللبنانية: (كانوا يعلموننا بالإضافة للانطباعية الفن الأقرب إلى الكلاسيكية ، أجل كانت قد حدثت ثورات في العالم، دون أن نعرف عنها إلا القليل المتوفر في بعض الكتابات ، والناتج عن مناقشاتنا مع بعض الفنانين الأجانب المقيمين في لبنان)[107] أما عفيف

---

[105] شربل داغر /تواشجات الأيديولوجيا والحداثة/مجلة فصول /ع 1997/2/الهيئة المصرية العامة للكتاب /ص 167.

[106] كمال بلاطة /مجلة فنون عربية /ع82/6/لندن /ص32.

[107] حوار د .شربل داغر للفنان شفيق عبود/مجلة فنون عربية/ع1981/1/لندن /ص72.

بهنسي فيقول:(لقد عمدت سلطة الانتداب إلى تدعيم التأثير الثقافي الأجنبي فشجعت تدريس الفنون في المدارس وفق الأسلوب الغربي وحسب توجيهات مباشرة من المستشارين الأجانب ،كما شجعت الموهوبين على السفر إلى باريس وروما ولندن،وقدمت لهم المنح الدراسية الكافية)[108] وهذا الرأي ينطبق على كافة الأقطار العربية التي وقعت تحت نير الاستعمار .

لقد حمل لواء التغيير كل الذين حملوا مشاريع حضارية، من مصلحين ورجال دين ومفكرين، ولقد اتفقوا جميعا على منهج تلفيقي يحتفي بانتقائية حينا وتهجين حينا آخر، لذا فإن هذه الخلطة أوصلت المشروع النهضوي بشكل عام، والفني بشكل خاص إلى وعي زائف، فلم يكن مستغربا أن يحمل لواء التغيير، كثير من الفنانين اللاثوريين، وأقصد بهم اؤلئك الفنانين الذين كانت لهم علاقات مع المستعمر والطبقات الحاكمة في أكثر من قطر عربي، أو الذين يحملون فكرا ليبيراليا (Liberalism) فضفاضا في أحسن الأحوال فمن المعروف تبني الفرنسيين لكثير من الفنانين الرواد في الجزائر والمغرب وكذلك فعل الإيطاليون في ليبيا أما في مصر فقد تم تبني الفنانين والحركة الفنية المصرية من الطبقة الحاكمة الخديوية المعروفة بتوجهها للثقافة الغربية وخاصة الفرنسية منها ولا يختلف الأمر في كثير أو قليل في سوريا والعراق.

---

[108] عفيف البهنسي/الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية /دار الكتاب العربي /دمشق /ط1/1997/ص69.

ومن هنا تأتي تلك الفجوة التي فصلت التيار العام للحداثة التشكيلية، عن التيارات الأيديولوجية السائدة ، في بدايات حركة النهضة العربية وما بعدها – بعكس فنون الأدب الأخرى – (ولما لم يكن اندماج الفنان العربي في التركيبة الاجتماعية قائما آنذاك، فقد سعى نحو نوع ما من هوية الجماعة، وفي ذلك الوقت بدأت تتشكل في سوريا ومصر جماعات فنية)[109]، هذه الفجوة كان لها جانب إيجابي وآخر سلبي، فهي من جهة قد جنبت التشكيل العربي الحديث، من الوقوع في براثن الأيديولوجيا والدغمائية(Dogma) ليظل مخلصا لجمالية العمل الفني، ومن جهة أخرى أوقعت التشكيل العربي في تقليد اللوحة الغربية، دونما حسابات تأصيلية، تضع الضوابط والفرامل من الشطط ، وتخطط لرؤية تشكيلية عربية.

لقد اتفقت كل التيارات النهضوية الحديثة تقريبا علىهذا المنهج ، الذي يحتفي بالانتقائية والتهجين ، لذا فقد أوصلتنا هذه الخلطة إلى وعي زائف، ناتج عن مقولة صحيحة، ولكنها مورست بشكل خاطئ ، ألا وهي الفصل بين الشكل والمضمون، وقد تمت هذه العملية دون مسوغات منهجية أو مقدمات منطقية على مستوى التنظير والممارسة، وقد شارك فيها منظرون أيدلولوجيون وسياسيون وكتاب وفنانون مختلفوا الإمكانات والرؤى، فمنهم الفقيه ومنهم المتفرنج ومنهم المصلح الاجتماعي والأديب والشاعر التقليدي والمحدث، وقد اعتبرت هذه الجهود على تباين مستواها أساسا للحداثة العربية[110] .

[109] كمال بلاطة/مجلة فنون عربية /ع6/82/لندن /ص33.

[110] راجع دراسة د.جميل قاسم /العرب والزمن النهضوي /مجلة الفكر العربي المعاصر /ع97،96/ص37-43/مركز الإنماء العربي /باريس.

ومن هنا جاءت مشاريع التأصيل (foundation) f فردية وعشوائية، إذ لم يخل الأمر من وجود مبدع ذو رؤية هنا وهناك، وقد تعامل هؤلاء المبدعون مع التأصيل بفردية ، بعيدا عن الأيديولوجيا والمأسسة في البداية، مما أوقعهم في السطحية أو التسرع أو التصوف ، لكنه أعطاهم شيئا من حرية الإبداع الذي لم يجد محيطا يتفاعل مع هكذا فردية ، إبداعا لا يمتلك الماكينة الإعلامية والمؤسسة السياسية، القادرة على تبني المشروع التحديثي الذي ينادون، لكن هذه الظواهر كثيرا ما استغلت لاحقا- مرحلة الخمسينيات ، بوجود مؤسسات سياسية وحزبية أحادية النظرة ، تتبنى ما نادوا به، في الوقت الذي كف فيه هؤلاء المبدعون عن الإنتاج أو الإبداع ، إما بفعل الغياب أو الموت أو الهجرة أو المحافظة على الذات، وقد أساءت هذه المؤسسات إلى مشاريعهم ، أو سحبت منها مصداقيتها في غالب الأحيان، وهكذا تشتتت جهود النهضويين مرة بعدم وجود مؤسسات تتبنى ما ينادون به ومرة أخرى بوجود مؤسسات استغلت دعاواهم لمصالحها ، وهكذا تحول أفراد من الرواد (الذين ألهبوا خيال هذا الجيل في صباه وشبابه بدوي أصواتهم ، تحولوا إلى أصوات جشة ، ليس لها صدى ، تتحدث بلغة ليست بلغة عمالقة ولا لغة رواد ...،وهكذا وجدنا كثيرين حولنا لا أكثر من أصنام هشة تتساقط وتتحطم ، الواحد تلو الآخر)[111] ، هكذا شهد أحد الفنانين المصريين المخضرمين تأشيرا على موجة الفن في الدولة القطرية المؤدلجة .

[111] حسن سليمان /حرية الفنان /دار التنوير للطباعة والنشر /بيروت /لبنان /ط1983/2/ص17.

إن هـذا الجـو السياسـي والأيـديولوجي المتصـارع ، قـد أتـاح للعديـد مـن الفنـانين الـذين لا يملكـون أيـة إمكانـات إبداعيـة، مـن تعزيـز وجـودهم فـي خارطـة التشكيل العربي الحديث، تبعا لانتماءاتهم الأيديولوجية أو القطرية أو الجهوية، وقد تم دعم هذه التوجهات أمام المطالب القومية أو الأيديولوجية الشمولية الأمر الذي أدى إلى تهميش دور الفنان ،وتأخير مؤسسات المجتمع المدني، وتدني الديمقراطية وحقوق الإنسان ، وهذا ما دعا وول سونيكا (نيجيري حائز على جائزة نوبل) على معارضة الدعوات المستندة إلى الأصالة ،(بأنها واحدة من أكثر الحدود ابتذالا، والتـي أقيمـت دائمـا لتقـف ضـد الحـافز الإبـداعي، ...باعتبارهـا أحـد المحـددات الرئيسة لعقوبة الحرمان،....ليدين الأفارقة المدافعين عن نظم الحكم التي تلوح براية الأصالة الانتهازية، باعتبارها الشعار المتميز لقمع أشكال الأدب والفنون....)[112]، بمعنـى أن الأصـالة هنـا هـي القنـاع الـذي تتخفـى تحتـه قيم العنصرية والشـوفونية والقطرية، فالأصالة ليست مكروهة لذاتها هنا ، وإنما باعتبارها تمثل قناعا لكل ما هو مزيف ومحدود.

وهكـذا استمـرت حداثتنـــا آخـذة الشـكل الانقلابـــي بـدون انقلابييـــن، ذلـــك أنـه لـم يكـن لـدينا تشـكيليا مـا ننقلـب عليـــه مـن حيث المرجعيـــة ، وإن كـان هنـــاك مـن التربـــة والظـروف مـا يحـتم علينـــا ذلـك ، لكـن مبدعينـــا الأوائل لم يكونوا مهيأين لهذه النقلة إلا تقنيا وأدائيا ، بعكس الشعراء الذين وجدوا

[112] روس بوزنوك/ترجمة شوقي جلال /الحياة المستحيلة للمثقف الأسود/الثقافة العالمية/ع86/1/1998/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب /الكويت /ص109،108

تراثا ممتدا عبر العصور ، فجاءت ثورتهم على ما كان موجودا وليست عملا في فراغ، أما التشكيلي الذي لم يجد ما يثور عليه في الفن العربي ، فقد انجرف في وعي زائف لما سمي بالحداثة التشكيلية العربية ولقد كشفت (العقود الأربعة أو الخمسة الأخيرة من عقم الأيدلوجيات المتحجرة وعجز الأحزاب والقيادات الثورية عن إحداث التغيير المطلوب ، وأدت بنا كما هي الحال اليوم إلى الهرب نحو الماضي للتخلص من الحاضر وإلى اللجوء إلى الغيبيات الدينية للتحرر من الوضع الراهن وآلامه)[113] وانعكس ذلك على وعي بعض الفنانين والمثقفين فطالبونا بالعودة للتراث والتأصيل على أنه الطريق إلى الفن العربي المعاصر الذي لا بديل عنه لمواجهة التحدي الجديد، متناسين أن هذا التراث لم يعد بمقدوره الوقوف أمام الحداثة، بكل ما تملكه من رصيد التعايش والمعاصرة ، وما تملكه من أدوات جبارة ، تحمله إلينا عبر شبكات اتصال وتواصل كوكبي فائق السرعة والدقة .

لدينا الآن العديد من التشكيليين الذين بدءوا بجد في تخطي هذا الزيف، ليس بالنكوص عن منجزات الحداثة، وإنما في تأصيلها وتقنينها ضمن فهم ذاتي خاص ، ولكن مشكلتهم أنهم بدءوا هذا المشروع ، في ظروف تاريخية ودولية بالغة التعقيد، فهم من جهة لا يستطيعون التخلي عن الحداثة التشكيلية المنجزة، وإن كانت نتيجة وعي زائف ، خوفا من وصمهم بالرجعية والتخلف ، ومقاومة وعي العصر ، واللجوء إلى منطق

[113] د.هشام شرابي /النقد الحضاري للمجتمع العربي ../مركز دراسات الوحدة العربية/ط1/بيروت 1990/ص9.

وأدوات ومصطلحات الحرس القديم ، ومن جهة أخرى لا يستطيعون إحداث تيار بارز في هذا الخضم السيال من الإعلام الاستهلاكي ، الذي يروج لكل شيء من المركز ، بغض النظر عن كيفيته ما دام لا يتعارض مع العولمة ، أما الهوامش فلا مجال لها في هذا الزحام .

وهناك جيل آخر جديد من التشكيليين العرب تشكلوا تلقائيا (naturalGroup) ، عملوا على فنون ما يسمى ما بعد الحداثة (Postmodernism) ، وهو جيل قد أدار ظهره للحداثة العربية، ليس باستبدالها بما هو تراثي ، بل برفضها باعتبارها قديمة ومستهلكة، مستبدلا إياها بحداثة تركز على التقنيات ودمج الأنماط والأنواع الإبداعية، وإنتاج ثقافة الهامش والرصيف والمهمل ، والاهتمام بالفردي ، وتغييب الرؤى الفلسفية الكبرى، لصالح الرؤية الفردية الذاتية باعتبارها وعيا أساسيا للتغيير.

وأمام هذا الذي نعتبره اليوم ما بعد حداثي ، نجد أن هناك في الغرب توجهات أحدث منها، ربما اصطلح عليه التفكيكية، فبينما ننهمك اليوم فيما بعد حداثي ، نجد أنفسنا متأخرين عما يطرح في الغرب، بل يبدو أننا سنظل في حركة لاهثة للحاق بهم ، فلماذا لا نحرق المراحل ؟ وهل في حرق المراحل حل لما نحن فيه؟ سؤال أجد من الصعب الإجابة عليه ،لكن الجواب مرهون بقدرتنا على فهم أنفسنا وفهم العصر، كما أنه مرتبط بقدرتنا على القبول به وتقبله.

ويمكنني تلخيص النقلات التشكيلية العربية في محاور ثلاثة توجت بما بعد الحداثة وهي: مرحلة التقليد الاستشراقي على تخوم الانطباعية ،

ثم مرحلة النسج على منوال المدارس الفنية الغربية الحديثة ، وصولا إلى البحث الفردي عند الفنانين العرب، وعن أسلوبية خاصة لكل فنان إما بالعودة للتراث ، أو بالمزج بين المدارس الحديثة، (ثمة علامات فنية تشكيلية "..."فردية متميزة حفرت قنواتها الإبداعية وفق التربية الأكاديمية الغربية وعزل الفن التشكيلي عن وظيفته الاجتماعية والدوران المكرور حول تمركز الذات الفردية وبحثها التجريبي في سياق مرجعياته الثقافية وذاكرته البصرية الأوروبية أساسا والمحلية بشكل ثانوي وهامشي)[114] وأخيرا تم تتويج ذلك باتجاه العديد من الفنانين العرب لما يسمى فنون ما بعد الحداثة، وهو توجه مقلد أيضا ما خلا القلة المبدعة من الفنانين، الذين امتلكوا رؤية معززة بالتقنية والأداء المناسبين يتجلى ذلك في (حرية الفنان العربي في اختياراته التشكيلية ، حرية وثيقة التواصل بوعيه الثقافي وتجربته المحترفية، وفي تفاعل وتآخذ هذا الوعي، وتفهمه لعصره الثقافي لا بد وأن يكتشف هويته وحداثته معا)[115]وهذا نوع من البحث المتواصل الذي يقوم به بعض الفنانين العرب المعاصرين استكشافا وتعبيرا وإبداعا .

وبهذا يمكننا أيضا تخيل الحالة الفوضوية التي يعيشها التشكيليون العرب، ابتداء بالخلطة العجيبة من الفنانين، وصولا للفردية وعدم التواصل، في جو من الصخب وقرع الطبول والعولمة، وتنافس محموم على كافة الصعد من القطرية إلى العولمة ، بل من العشائرية القبلية إلى العشائرية المعولمة، وكل هذا بالتالي أدى إلى تركيبة لا يمكن أن تتراكب

---

[114] عبدالله أبو راشد /ندوة الفن التشكيلي العربي المعاصر /صالة فخر النساء زيد /عمان /1999/6/23.

[115] من تقديم للمعرض التشكيلي المقام في دارة الفنون في العيد العاشر لتأسيسها 1999.

أو تتفاعل، لإنتاج مزيج إبداعي جديد، قادر على إبراز نفسه ككيان وجودي جديد على خارطة الإبداع المعولم.

من هنا يمكننا القول إن حداثتنا التشكيلية، ظلت تراوح في ظلال الحداثة بكافة أطيافها الناتجة عن وعي زائف ، أو تلك التي ولدت معاقة، كرد فعل على زمن العولمة الجديد ،وليس أمام الفنان التشكيلي العربي إلا الاستمرار ومحاولة اللحاق بالآخر، والمشاركة في التشكيل العالمي المعاصر والجديد، بلغته المتطورة وحسه بضرورة التميز ، ووضع بصمة خصوصية فيه حتى يستطيع البقاء في عالم متغير.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو: هل يستطيع الفنان العربي المعاصر أن يسد هذه الفجوة ما بين واقع التشكيل العربي المعاصر وبين ما هو مأمول؟ وهل بالإمكان اجتياز مسافة الفعل المطلوب ضمن رؤى وجهود فردية ؟ وهل نستطيع القيام بهذا الدور كتشكيليين بمعزل عن مجمل الواقع العربي الراهن ؟ أعتقد أن الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها ليس في يد التشكيليين ،وإنما هو مرهون بحركة الواقع وقواه الاجتماعية والاقتصادية التي تعكس فهمها للواقع ومن ثم تعمل على تجاوزه،والتشكيليون جزء منه، وربما كانوا جزءا مهما منه، وعليهم معرفة ما هو مطلوب منهم في هذه المرحلة الدقيقة من محنة العالم العربي، وخاصة في الجانب الثقافي منه والذي لا ينفصل عن العولمة، وهي عولمة جبارة تلغي خصوصيات الجنس والثقافة والتاريخ ، ولا يمكن البقاء فيها للضعفاء ، ولن يتم تجاوزها إلا بجهود فوق قطرية ضمن مؤسسات كبيرة ، توفر للفن والفنانين أسباب

المشاركة بندية في هذا التثاقف السيال عبر وسائل الاتصال والتوصيل البالغة الدقة والتعقيد.

ويمكن القول وبلا مواربة بأن الفن التشكيلي العربي الحديث قد بدأ من حيث انتهى إليه الفن الحديث في الغرب ، وأنه ما زال يعيش صدمة الحداثة، ويلهث وراء كل تجلياتها غربيا ، دون أن يوفر له شروط الحد الأدنى من المعطى الاجتماعي والاقتصادي في بيئته فبدا يتيما ومعزولا ، ولم يستطع أن يكون تغييريا .

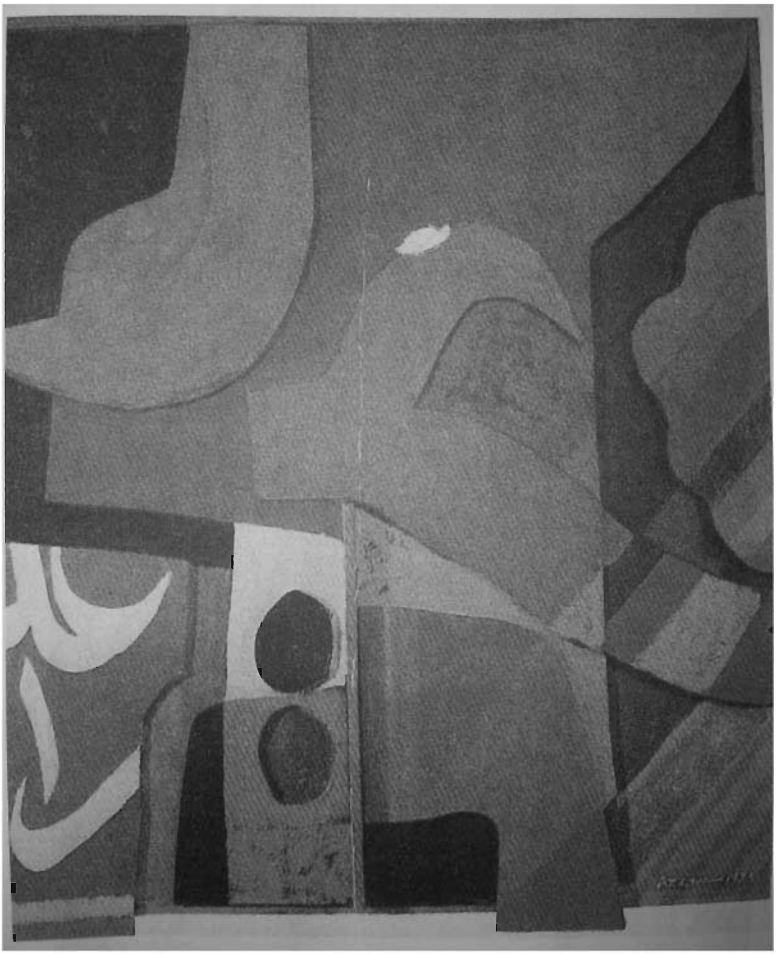
الباب الثاني/الحداثة:

أزمة التشكيل العربي المعاصر .
أسئلة التراث والحداثة في تشكيلنا المعاصر .
سوسيولوجيا التشكيل والمتغيرات العربية الراهنة.
أثر التواصل والعولمة في التشكيل العربي المعاصر .
المأسسة الثقافية والفن في الوطن العربي .
الفن التشكيلي العربي في فضاءالحداثة .

اللوحات



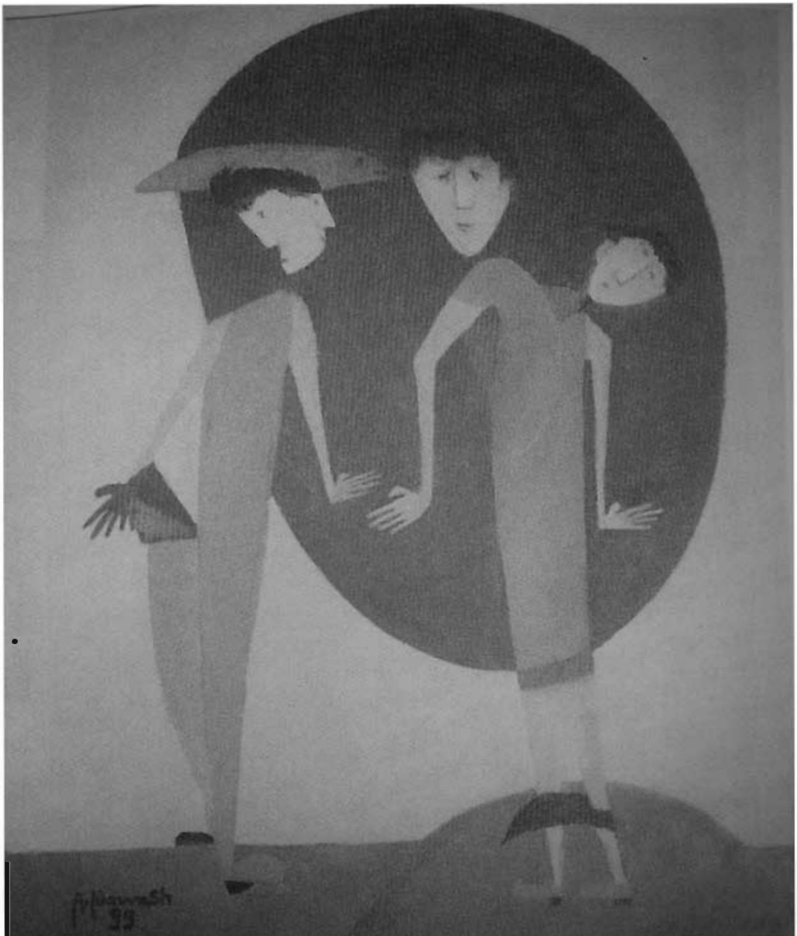
فاتح المدرس



ضياء العزاوي



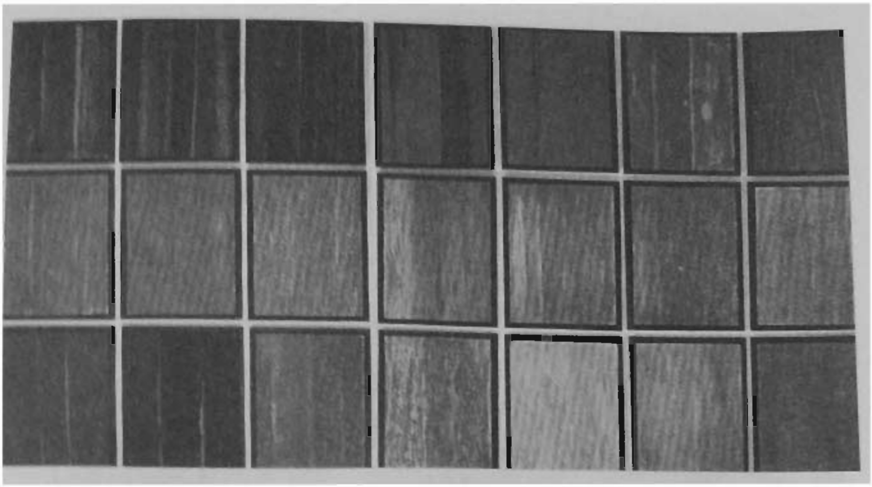
مروان قصاب



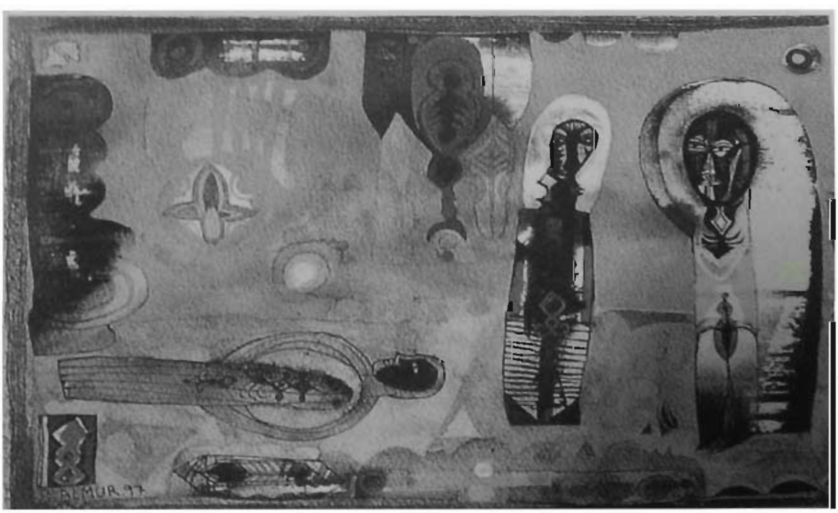
أحمد نعواش



حسين ماضي



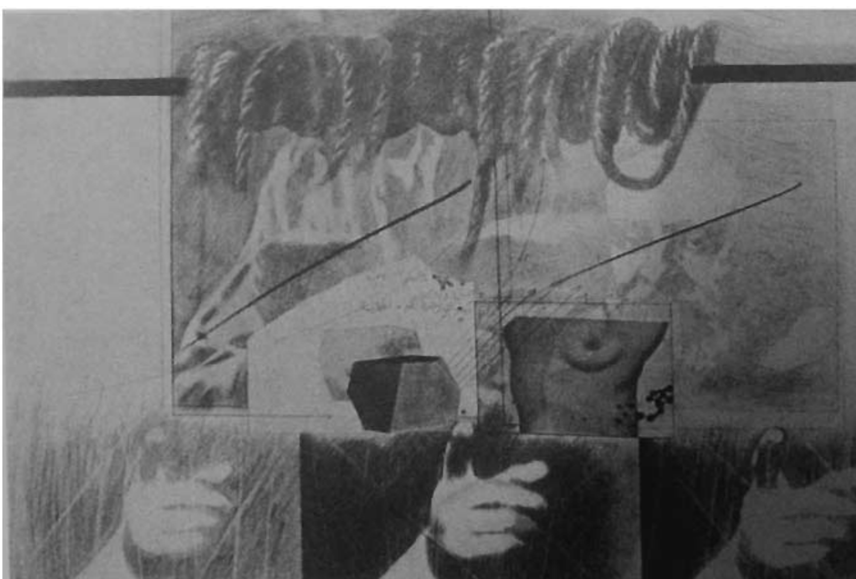
سهى شومان



صلاح المر



مصطفى الحلاج



محمد مهر الدين



محمود طه



نصر عبد العزيز



شاكر حسن السعيد



توفيق السيد

حلمي التوني





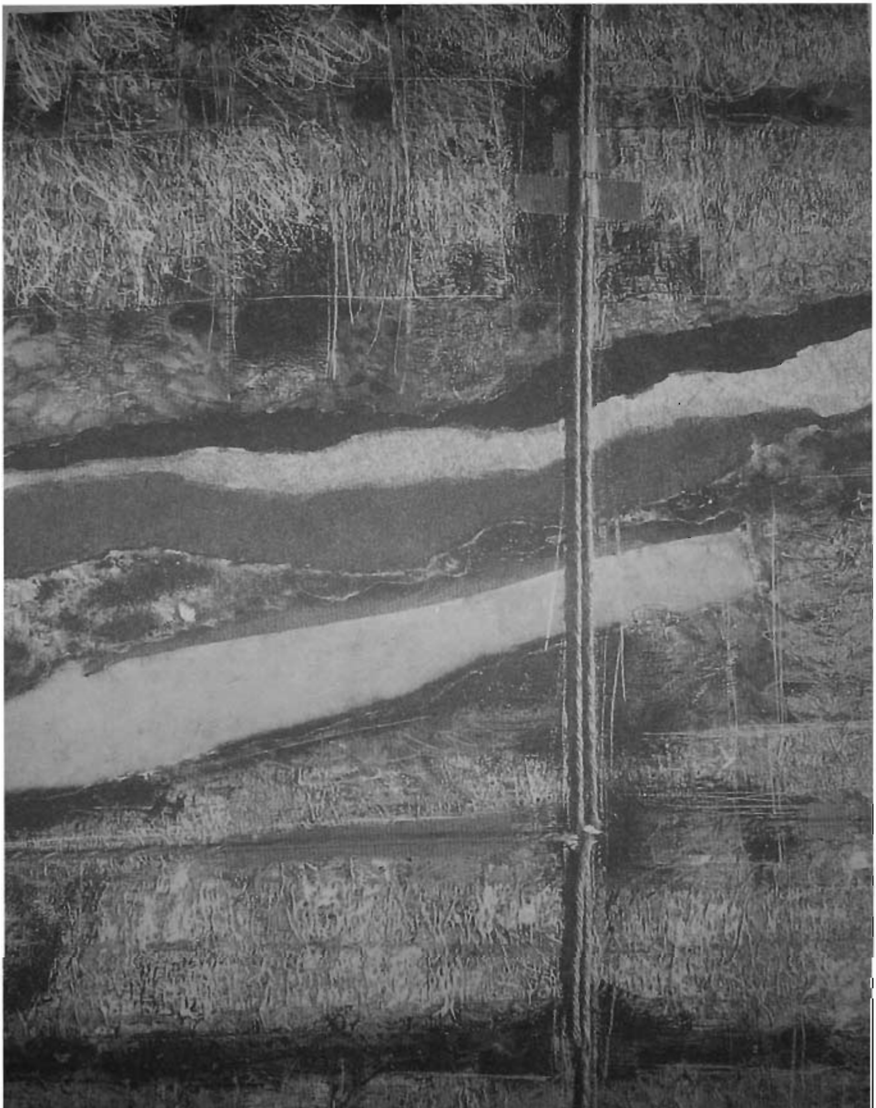
محمد أبوزريق



إسماعيل شموط



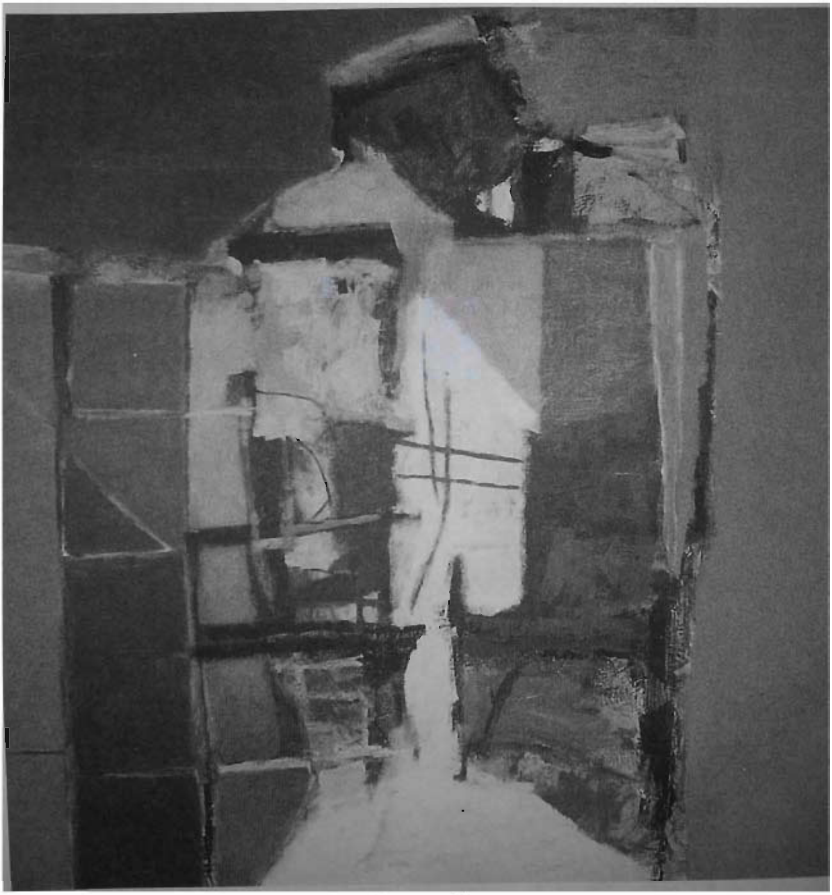
عبد الرووف شمعون



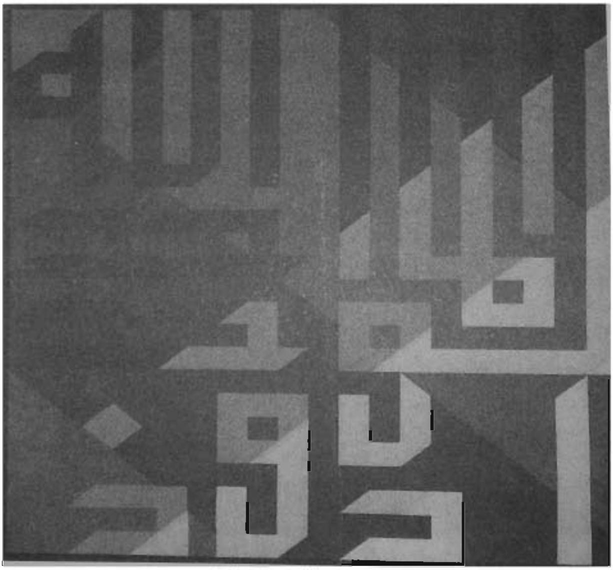
يوسف أحمد



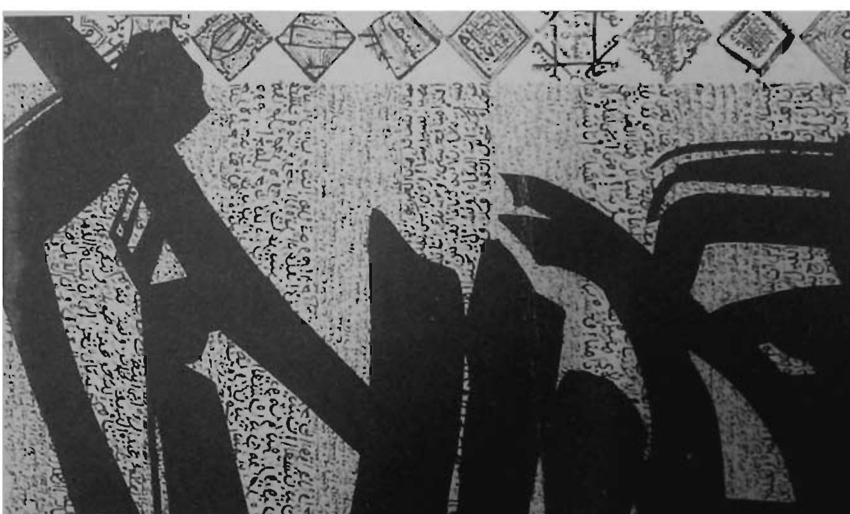
قويدر التريكي



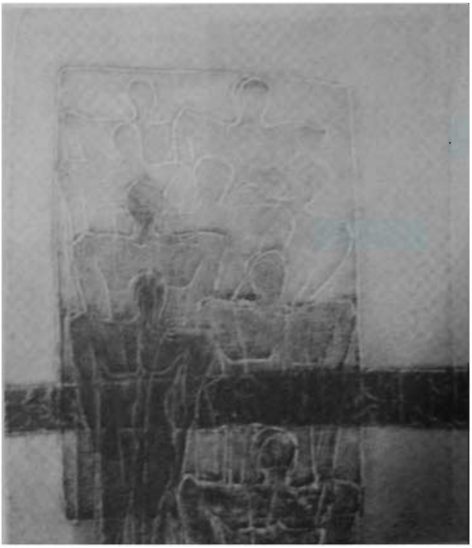
عبد الرحيم شريف



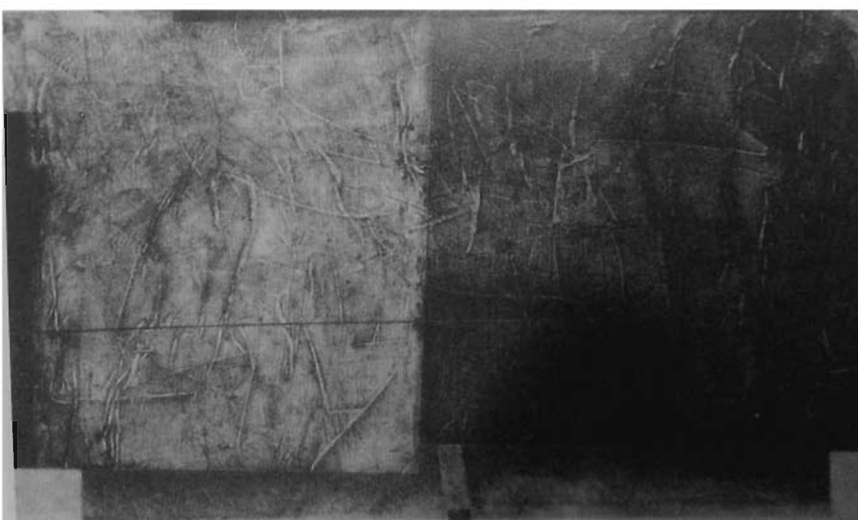
كمال بلاطة



رشيد القريشي



سعدي الكعبي



سالم الدباغ

أزمة التشكيل العربي المعاصر

حاول عدد غير قليل من الباحثين ، جمع ما قاله القدماء من الأدباء والنقاد العرب في علم الجمال ، كمحاولة منهم في وضع تصور جامع لمفهوم الجمال عند العرب ، وأخص منهم د.عفيف بهنسي ، الذي جمع ما قاله أبوحيان التوحيدي في كتبه من آراء جمالية موزعة هنا وهناك [116]، أما د محمد غنيمي هلال فأورد مفهوم الجمال عند العرب بطريقة استقصائية، وذلك في كتابه النقد الأدبي الحديث [117] ، مستفيدا من آراء الجاحظ وابن قتيبة والجرجاني والسكاكي وغيرهم ،كما تعرض الدكتور عز الدين إسماعيل إلى مفهوم العرب الجمالي في الأدب والشعر، معمما هذا المفهوم على الأجناس الفنية الأخرى[118]، ناهيك عن استناد الكثير من الباحثين والكتاب والدارسين، إلى آراء المتصوفة وعلماء اللغة والمؤرخين من العرب والمسلمين القدماء ، ونحن إذ نثمن عاليا هذه الجهود ونطالب بالمزيد منها ، إلا أننا يجب أن نفرق بين نظرية عربية جمالية (Esthetics Theory) ، وبين آراء جمالية لا تشكل نسقا متصلا ، أو بنية يمكن تعميمها على كافة مجالات الإبداع.

---

[116] د.عفيف بهنسي /جمالية الفن العربي /عالم المعرفة /المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/الكويت/1979،كذلك كتابه/الفن العربي الحديث/دار الكتاب العربي/دمشق/ط1/ 1997/ص92-98.

[117] د.محمد غنيمي هلال /النقد الأدبي الحديث/دار الثقافة / دار العودة /بيروت /لبنان/1973.

[118] د.عز الدين إسماعيل /الأسس الجمالية في النقد العربي/دار الفكر العربي /ط3/1974/ص 388- 405

أما وأنها قد قيلت في خضم البحث عن هوية جمالية عربية، وادعت إثباتها فهذا قول تنقصه الدقة، إذ من المعلوم بشكل جلي أن المنظرين العرب الأوائل لم يكن في هاجسهم تعميم أحكامهم على الفنون البصرية، علاوة على الفنون المستحدثة الأخرى ، ويمكن اعتبار بعض آراء التوحيدي صالحة للبدء بهذا المشروع ، لكننا سنلاحظ أنها قليلة على غزارتها، وأنه لا يوجد هناك مشروع في نية التوحيدي لمثل هذه النظرية، وليس هناك من تابع من معاصريه أو لاحقيه مثل هذا التوجه، فالثقافة العربية في مجملها تركزعلى الفنون الزمانية التي تتناقلها الأجيال عبر المشافهة، ثم فيما بعد المخطوطات، فالعرب أمة متنقلة في الأساس، ترحل عبر المكان طلبا للغذاء والماء ، في بيئة رعوية الطابع ، تتخللها بؤر مركزية حضرية ، تعتمد التجارة المتكيفة مع طبيعة البداوة، فلا هي بالمدن ولا هي بالقرى الزراعية، وإنما هي بلدات يؤمها البدو للتبادل السلعي وقضاء بعض الضروريات .

وعليه فقد اهتم العرب بالفنون الزمانية من شعر وخطابة وقول، ولم يهتموا بالفنون المكانية من رسم ونحت وعمارة، ما عدا بعض العمائر المقدسة في الحواضر كالكعبة في مكة، أو بعض الحصون في يثرب وبعض حواضر اليمن ، ولقد ظل طابع الثقافة العربية ميالا إلى فنون القول أكثر من الفنون الأخرى، رغم التطور اللاحق الذي أصاب الحياة العربية في مدها الإسلامي، ذلك أن هناك عوامل أخرى عززت مثل هذا التوجه، وقمعت التوجه نحو الفنون البصرية في العصور اللاحقة.

فهناك محظورات (Taboo) التصوير التشخيصي من وجهة نظر بعض الفقهاء ، وهناك الميل للبساطة والزهد في الدنيا على المستوى الشعبي ، وهناك الفتوح الإسلامية التي لم تترك المجال والتفرغ للإنتاج البصري، وربما أيضا عادة غض البصر في التربية الإسلامية ، والتي من الممكن أنها قد ولدت نوعا من الزهد الجمالي البصري ، إضافة لعقلية عربية تزدري العمل المهني، فالعربي يجب أن يكون فارسا وسيدا وشاعرا أو خطيبا ، أما المهن الأخرى فيجب أن تكون من نصيب الخدم والموالي والعبيد ، وهذه النظرة ما زالت تتحكم في تفكير وممارسة بعض شعوب الجزيرة العربية حتى الآن ، هذه العوامل وربما غيرها، قد أسهمت في تغليب فنون القول على فنون البصر.

ولكن علينا أيضا أن نعترف أن التطور المعماري قد أخذ درجة السبق، متخطيا كل هذه المحاذير والأسباب ، ذلك أن لعمارة المسجد وتطورها، ثم عمارة الحصون والقلاع والقصور، مبررات قوية للوجود والتطور والازدهار، في بيئة الإسلام الفتي الذي يحمل أيدولوجيا جديدة للبشر كافة، والتي تعتبر بناء المسجد عبادة ، وتعتبر الجهاد والدفاع وبناء الحصون عبادة .

تبدأ الأزمة في التشكيل العربي عند البحث عن نظرية جمالية عربية، ذلك أن هذا الحلم الذي داعب الكثيرين لأكثر من خمسين عاما مضت، لم يتحقق ولا يبدو أنه سيتحقق في المستوى المنظور، وغاية ما يطمح إليه الفنان العربي ، أن يجد طريقة يعكس فيها خصوصيته وربما

محليته، أو على أحسن الأحوال أصالته، والأصالة مفهوم نسبي رجراج على أي حال .

وقد يتبادر إلى الذهن أنني أنفي الفن الإسلامي كرؤية فنية متكاملة، وقبل التسرع أقول بأن الفن الإسلامي لا يخص أمة العرب لوحدهم، وإنما هو فن يخص منطقة جغرافية واسعة ، تبدأ من بعض مناطق الصين حتى أسبانيا(الأندلس) هذا من جهة، أما الشيء الآخر فهو أن هذا الفن رغم وحدته الرؤيوية والجمالية ، فإنه لم يكن له من منظرين وضعوا مفهوما جامعا متكاملا للجمال عند العرب بما يشبه النظرية، بل أكاد أقول أنه ليس هناك من أمة لها نظرية تخصها ، فالنظرية تتبع من أيدولوجيا، والعرب أمة وليسوا أيدلوجيا، والأصح أن نقول إن هناك فن إسلامي شارك العرب فيه.

يبدو لي أن هناك أسبابا موضوعية، قد أدت بالعرب المحدثين إلى هذا البحث عن هكذا نظرية، فالشعور بالعجز أمام تاريخ عربي معاصر مشلول ووضع مأزوم ، يقابله تقدم الآخر /الغرب ، قد أدى إلى نوع من الهروب الإنكفائي، من حيث الرفض لكل وافد، بدعوى أنه يمثل الآخر من جهة، أو الهروب إليه بدعوى اللحاق به والتماهي فيه من جهة أخرى، فازدادت الهوة بين ما نحن فيه وبين ما هو مرغوب فيه، خصوصا وأننا لا نملك شروط الحد الأدنى من القدرة على بلوغ الهدف المنشود .

لقد خضعنا كمجتمع عربي إلى سلسلة من التفاعلات الارتكاسية، التي أوصلتنا إلى مرحلة الكف عن إنتاج الجدل القادر على مواكبة العصر،

فنحن مجتمع أحادي النظرة ، لا نقبل التعددية ولا نحب الخروج عن المألوف، ويختلط لدينا الإبداع بالبدعة، فنبتعد عن الاثنين تحوطا واحترازا، خوفا من الزلل، فماذا ننتظر من تركيبة نمطية محبطة كهذه ، وماذا نفعل بهذه التركيبة التي لا تعيد إلا إنتاج نفسها وقناعاتها ومثلها الحياتية والجمالية، فالعرب في نظر غلاة العرب ليسوا (سوى أصداء باهتة للفكرة المجردة والحقيقة الخالدة، إنهم نسخ من الأصل بقدر ما هم أسرى طبعهم الصافي الأصيل، أو بقدر ما هم مجرد امتداد لروح الأجداد ، ولذا يجب عليهم أن يتوجهوا دوما إلى الماضي)[119]، وبناء على هذه النظرة الشائعة في نفسية ووجدان الغلاة هؤلاء، فقد ذاب الفرد لصالح المجموع، وأصبح الإبداع إبداع المجموع وتحول الإبداع إلى إتباع .

لقد وصلنا إلى مرحلة الكف عن الإبداع ، وتناقضت حياتنا مع عصرنا وأنفسنا ، ضمن تركيبة سكونية خضعت إلى فرز تاريخي طويل تراكم في طبقات وحجب، أعمتنا عن رؤية الواقع فاستبدلناه في الماضي، مما تركنا نرى الحقيقة من منظور قديم ، وقد اصطبغ القديم بهالته، ولفنا بقداسته، فأصبحنا نحن الحق ونحن الصحيح والمطلق، ولا يأتينا الباطل من حداثة فاسدة أو جاهلية جديدة ، فماذا علينا ومعنا كل هذا التاريخ ، وهذه الإطلاقية المتمادية في الزمان والمكان، فلنتشبث به وبكل تفصيلاته، ولنبحث عن استمرارية الوجود فيه، ولندر الظهر للمتغيرات لأنها زائلة لصالح المطلق المحبوب والمنتظر.

---

[119] علي حرب /العربي بين اسمه وحقيقته /مجلة عالم الفكر /ع4،3/1998/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب /الكويت /ص 157.

لقد خضعت الثقافة العربية إلى القمع على مر العصور، وقد مارست السلطات المختلفة من أيديولوجية وسياسية واقتصادية قمعها كل على طريقته، فما كان من المثقف إلا أن يتبع طريقين: فإما التماهي في السلطة وإنتاج خطابها، أو الانزواء والتراجع أمام طبول السلطة وميكانزماتها الجبارة، المدعومة بالانتصارات والحروب والعنف، وقد أدى كل ذلك إلى سيادة ثقافة بديلة مغيبه (بكسر الياء وفتحها)، لا تمثل حركة المجتمع الداخلية وآلياته، وإنما تمثل ثقافة النخبة من رجال السلطة ومراكز القوى وليس المثقفين، وقد حال ذلك دون التمييز بين ما هو مفهومي وما هو معرفي وما هو ثقافي ، إذ عوملت كل مستويات الخطاب بمسطرة واحدة ، وهذه المسطرة هي الحلال والحرام ، وإن شذ الشعر أحيانا عن هذه المسطرة ، عبر القاعدة النقدية التي تقول أن أعذب الشعر أكذبه ، لكن كافة الفنون الأخرى ظلت أسيرة للنظرة الأساس ، بل لم يسلم الشعراء في كثير من الأحيان من الاتهام بالزندقة والردة والكفر.

ولقد أدت هذه المسطرة إلى انغلاق ثقافي لا يعي جدليته من داخله، وإنما يأخذها بناء على شروط هذه المسطرة التي ثبتت حركة الواقع وأغلقته اعتمادا على رأي فقهي قد لا يلزم الأمة ، فالرأي الفقهي هو في النهاية نص تاريخي يتعامل مع الواقع ولا يغلقه دون الالتفات إلى المتغيرات والمستجدات، في حياتنا وفي العالم الجديد (الآخر الكافر)

وهكذا وقعنا في السكونية وسيادة الرأي الواحد، الذي لا يفرق الأمة، بل يوحدها على الخطأ ، الذي لا يأتيه الباطل عن يمين أو شمال[120].

المثقف التراثي يرى الثقافة بأنها النظام الذي يسير ويوجه ويقنن لمستقبل يكون على شاكلته وصورته ، ويمارس سلطانه وعنفه على الحاضر باسم المقدس، ليحول السؤال الفني الراهن إلى خارج الثقافة ، وليسأل عن شرعيته وشرعنته من خلال الأيدلوجيا ، ممثلا بالقول الشائع: أحلال هذا أم حرام؟، وقد قوض هذا نظرية الفن من أساسها ، لأنها ببساطة تطلب تحديد مجالها من خارجها وليس من وسط تفاعلي ، وضرورة داخلية.

هكذا نجد أن الممارسة الفنية والفكرية لم تأت من داخل المجال ، بل ظلت فوقية وطافية على السطح، ولم تتغلغل في النسيج الاجتماعي ، بل اكتفى الفن بالتلاؤم مع التراث بما يمثله من ثقافة سائدة وقامعة ، وليصبح الفن أداة من أدوات السكونية والثبوتية ،بدلا من أن يكون أداة تنوير وتغيير، وللإنصاف نقول بأن الفن الإسلامي توافق في البدايات مع المد الإسلامي، من حيث القدرة على التجاوب مع المستجدات ، التي طرأت على العرب الخارجيين في كافة الاتجاهات ، يحملون عقيدة فتية عالمية الطابع والتوجه إنسانية التطلعات، فأوجد الفنان صيغة توازي هذه التطلعات التي تلبي الحاجة للتوجه نحو التوحيد والتنزيه ، كما وتلبي الحاجة نحو

---

[120] راجع دراسة نور الدين الزاهي /الهوية بين المضمر والواحد/مجلة الفكر العربي المعاصر /ع99،98/ص 9-23.

الدعـة والاطمئنـان ، فتوصل إلى حلـول زخرفيـة وخطيـة ومعماريـة تـوازي العقيـدة شكـلا ومضـمونا وتنـدغم فيهـا ، وهـذا مـا عـرف بالفـن العربـي الإسلامي .

وإذا كانت هذه الثورة العالمية الإسلامية ، قد أوجدت في حينـه ما يوافق نمطها ورؤيتها ، فإن هذا الفن لـم يستطع الاستمرار فـي هـذا التوافق مـع تقدم الزمن، تبعا للتطورات اللاحقة في عالم متغير أهم ما يميزه التواصل والاتصال، فالفن العربي اليوم يواجه تحديا كبيرا بفعل المثاقفة، وما عاد بمقدوره التحصن وراء أسوار التراث(Heritage) المتحفظ الاتقائي، أو التسليم بأنه فن صالح لكل زمان ومكان، فالاستنساخ والتكرار لا يلبي حاجة المجتمع الجديد ، الذي إن لـم يجد ضالته في فنه، فسوف يتجه فورا إلى فن الآخر ، وليس على الفنان العربي إلا الأخذ بشرعيته ، من وسط إنساني عالمي مقارن.

لقد مارس الفنان العربي القديم فنه في فترة المد الإسلامي ، ضمن جو تفاعلي مع البلاد المفتوحة، مما أعطاه هذا الغنى والتكامل، لكن استمرار الفنان ضمن هذه النمطية دون الإحساس بالمتغيرات، وضعه في وسط سكوني مفعم بالمحددات، وجو مغلق محكوم إلى عنف الرأي الواحد، فظل أسير النموذج التزييني والزخرفي الملحق بفنون أخرى كالعمارة والمخطوطات ، ولم يخرج من الإتباع إلى الإبداع إلا فيما ندر ، فوقع في السكونية المتحفية والموات.

إن هيمنة النموذج الفقهي المحافظ والمحرم للتصوير التشخيصي في العصور الإسلامية اللاحقة ، قد سجن الثقافة العربية والفن العربي في نموذج واحد لا يتعداه ، واعتبر ذلك إنجازا في حينه ، وأجاب عن سؤال الفن ، لكنه وصل فيما بعد إلى نوع من التفاعل المغلق ، الذي يعيد إنتاج نفسه باستمرار ، لأنه ظل محكوما بعنصري الغلق والمنع ، بحيث يظل في دائرة تدور في محورها ، فلا تنتج شيئا من خارجها بل تعيد نفسها باستمرار.

وعليه فإن محاولات التشكيليين العرب، إدخال البعد الحروفي والتزييني والزخرفي[121] ، ما هو إلا نوع من التكرار ، رغم كل المحاولات التحديثية على مستوى المعالجة والبناء ، وهو تكرار لا يضيف جديدا ولا يضاهي الأصل، أما إذا قيل أن الفن العربي الإسلامي قد عالج التشخيص، فإن هذا التشخيص المشار إليه ، لا يعد ظاهرة يعتد بها، فباستثناء رسوم الواسطي في مقامات الحريري وبعض الرسوم النادرة في بعض الكتب والمخطوطات العلمية والطبية [122] ، ورسوم قصير عمرة فإننا لا نجد ما يمكن الركون إليه في الفن التشخيصي الإسلامي ، وهو أمر يدلل على مخالفة بعض القدامى للنص السائد المتعارف عليه فيما

[121] أسس عدد من التشكيليين العراقيين في منتصف الستينيات جماعة البعد الواحد التي نظرت وأسست للحروفية في اللوحة وقد انفرط عقدها تباعا ولم يبق فيها غير شاكر حسن آل سعيد.

[122] راجع كتاب محمد عبد الجواد الأصمعي /تصوير وتجميل الكتب العربية في الإسلام /دار المعارف بمصر 1963.

يخص التحريم ، وهي ظاهرة لا يمكن القياس عليها ، إذ أنها لم تشكل تيارا ذا تأثير بارز أو ضاغط في الفن الإسلامي في المنطقة العربية.

وإذا كان الفنان العربي الحديث قد توجه للتجريد، فإن ذلك يدل على أن الفن الغربي قد هز التشكيل العربي هزا وأطاح به أرضا، متسلحا بأدواته الحداثية وتناغمه الثقافي مع روح العصر ، وليس كما يدعي البعض من أنه عودة إلى الجذور التجريدية في الزخرف الإسلامي بل إن من الواضح أنه منطق تبريري وهذا جواد سليم صاحب نصب الحرية ،هذا النصب الذي يكاد ينطق بكل المفردات السومرية والتراثية يعترف قائلا : (كل شيء عظيم حقا ، فنحن مدينون به لعام 1789)[123] إشارة لحملة نابليون على مصر .

إن المرجعية التصويرية العربية الماثلة في الروح والوجدان، هي الفنون الزخرفية والخطية ، أما التشخيص فلم يمثل ظاهرة على طوال الألف والأربعمائة عام ، مما أدى إلى تبني ما جاءنا من الغرب ، والعمل بأدواته ، وتمثل رؤاه ، ولكي نوفق بين ما هو تراثي وما هو جديد ، فإننا مارسنا تكريسه بأدوات أخرى غريبة عليه، أو بالاستجابة لأدوات الآخر وإمكاناته والدخول في آلياته وتبنيها.

فلقد درس غالبية الرواد التشكيليين العرب في الغرب ، منذ بداية ما سمي عصر النهضة، أي في بداية هذا القرن، أو أنهم تتلمذوا على أيدي

[123] كنعان مكية /مجلة مواقف /عدد 61،62/دار الساقي /لندن /ص174.

فنانين غربيين، وكان للوضع الحضاري المتدهور أمام ثقافة غازية ، تدعمها القوة العسكرية والاستعمار ، أن فرض الغرب ثقافته على النخبة من المثقفين، وأوقع التشكيليين الأوائل في استعارة الأسلوب الغربي في الرسم والتصوير ، ثم طعموا ذلك بمضامين تراثية أو محلية ، دون توفير الشروط اللازمة لهذا التضمين، ومن هنا حصلت القطيعة ما بين الفنان والمشاهد، وظلت هذه القطيعة الطابع الطاغي لهذه العلاقة حتى اليوم ، ذلك أن هذا الاستلهام قد اتخذ طابعا تلفيقيا منذ البداية حتى النهاية .

لقد اتفقت كل التيارات النهضوية الحديثة تقريبا على هذا المنهج ، الذي يحتفي بانتقائية حينا وتهجين حينا آخر ، لذا فقد أوصلتنا هذه الخلطة إلى وعي زائف ناتج عن مقولة صحيحة، ولكنها مورست بشكل خاطئ، ألا وهي الفصل بين الشكل والمضمون ، وقد تمت هذه العملية دون مسوغات منهجية، أو مقدمات منطقية على مستوى التنظير والممارسة ، بل اعتبرت نقلتها أساسا للحداثة العربية[124] .

إنها تجارب حداثية (Modernism)، ولكنها تفتقد العمق أو الامتداد ، فهي نماذج غربية جاهزة ، وقد تم نقلها وتعريبها بالأسلوب التلفيقي إياه، فاستعارت الحروفية والزخارف والألوان الشرقية، ضمن بناء وبنية غربية الطابع، إذ أن العرب لم يعرفوا اللوحة المؤطرة التي تعلق على جدار، وإن عرفوا شيئا من هذا، فلا يعدو أن يكون أشياء تزيينية تخدم العمارة

---

[124] راجع دراسة د.جميل قاسم /العرب والزمن النهضوي /مجلة الفكر العربي المعاصر /ع97،96/ص37-43/مركز الإنماء العربي /باريس.

الداخلية للمكان، أو قصائد شعرية أسموها المعلقات وعلقوها في الكعبة المشرفة.

وقد عزز الاستشراق (Orentalists) مثل هذا الدور ، ذلك أن الغرب قد نظر إلينا من موقف استعلائي ، اتسم حينا بالعطف أو التعاطف مع الظاهرة المحلية ، لا لقيمتها الفنية، وإنما باعتبارها ثقافة مختلفة ومتخلفة، وربما تذكارا سياحيا دالا على هكذا حضارة، ومعززا لعقدة التفوق الغربي .

صحيح أن بعض الفنانين المستشرقين قد أحب الشرق ، ولكن هذا الحب كان نوعا من نوستالوجيا ترغب في استعادة التوازن ، بفعل التطور الحضاري والتقني السريع في الغرب، وهذا نوع من الحب المشوب بالمرض ، فهو حب سلبي يريد لنا البقاء في التخلف،كمعادل موضوعي وضروري لتقدم الغرب، ولقد استجاب الفنان العربي لهذا النزوع الاستشراقي ، فوظف الفولكلور والحروفية والزخرفة والعادات والتقاليد والأزياء المحلية ، مستفيدا من الفرص التسويقية في هذا التوجه.

وهكذا أيضا رأينا كما كبيرا من التشكيليين العرب قد هاجر للغرب، وعمل ضمن الفهم الاستشراقي هناك ، لينال اعترافهم ثم يعود لنا بهذا الاعتراف المخاتل ، بمعنى أن الفنان العربي قد طلب اعتراف الآخر عبر منظور الآخر ، ليعود إلينا حاملا مباركته كفنان، ومتصدرا الإبداع باعتباره وكيل الآخر ، مرسخا القيم التشكيلية المخاتلة التي نال عليها هذا الاعتراف، مستجيبا لدعاواه.

إن الاستسلام المادي للغرب هو مقدمة للاستسلام الثقافي والروحي ، وهو نوع من ممارسة الوجود بأدوات الآخر، ونوع من الاستجابة لشروطه وإمكاناته التي يسمح لنا بها ، وتبني ما يوائمه ويوافق عليه ، ومن هنا نشأ ما عرف في المجتمع العربي من فرقة على مستوى ما هو مرغوب فيه، وما هو ممجوج ومرفوض، إذ أن الطبقات الاجتماعية والمنظمات النقابية والحزبية والمجموعات الثقافية لم تتفق بعد، ولا يمكنها الاتفاق على برنامج الحد الأدنى فيما نريد وما لا نريد ، وهكذا وجدنا أنفسنا على خلاف في مواصفات الحد الأدنى في العمل الفني، نظرا لتعدد مرجعيتنا وموقفنا من الآخر ، فاستعار البعض قوالبه الجاهزة ، وانكفأ آخرون على رفضه وتحنطوا في مفاهيم لم تعد صالحة للعصر ، بينما لجأ نوع ثالث إلى أسلوب تلفيقي يوفق بين المحلي والمستورد بشكل اعتباطي، لا يعي العلاقة الجدلية التي يجب توفيرها عند هذا الانتخاب ، وتوفير الشروط الموضوعية اللازمة للقدرة على التميز والجمال .

ما هو التشكيل العربي الذي تمخض عن هذه التجربة النهضوية الحداثية ؟ وهل امتلك نظريته الخاصة ،بعد ما يزيد على خمسين عاما من التوليد والتجريب ؟ وهل ثمة حاجة إلى نظرية جمالية عربية أساسا؟! وهل ظل الفن التشكيلي العربي يراوح في حضانة الفن الغربي؟

أعتقد جازما أن الفنانين العرب على غالبيتهم قد توهموا الحداثة ، ولم ينصهروا بها ، ذلك أن هذا الانصهار يحتاج إلى مطابقة النية

والفكر والممارسة ، وهذا ما لم يتوفر في حالات كثير من الفنانين العرب الحداثيين، إذ تجد من الوهلة الأولى كثيرا من التناقضات التي تظهر على السطح ، بين فكر الفنان التنظيري وبين نتاجه الفني والجمالي، وفي أحسن الأحوال فإن هذا الفنان يتحصن وراء العمل الفني ويبتعد عن التنظير، أو حتى الحديث في الشأن الجمالي ، منطلقا من أن العمل هو المآل والمرجع ، وهي مغالطة صحيحة النتائج، لكنها لا توفر الشروط المعرفية الجمالية، والمرجعية التشكيلية عند الفنان أو المتلقي، وهي بهذا تغييبية وانحرافية.

هل نحن بحاجة إلى نظرية جمالية خاصة بنا كعرب؟ أعتقد أننا نبالغ في هذا الطلب ، إذ أن الثقافة الإنسانية ترفض مثل هذه المغالاة، فليس هناك من نظرية جمالية إنجليزية أو صينية مثلا، فلماذا نطالب نحن بمثل هذه النظرية؟ وما هي الفوارق بين رؤيتنا الفيزيولوجية للعمل البصري عن غيرنا ؟ وإذا كان هناك من تعددية في الرؤى الروحية بين الأمم فإن هذا يجب أن تتضمنه أية نظرية جمالية شمولية ، لأنها معنية بالتماسك والجوهر وليس بالمختلف والنسبي، فكل نظرية تفتقد هذه البنية الكلية ، لا تعدو أن تكون وجهة نظر، والنظرية يجب أن تستطيع تمثل جميع الحالات والرؤى والخصائص في الميدان، (لا يتأتى الدفاع عن الهوية الثقافية ضد مخاطر العولمة عن طريق الانغلاق على الذات ورفض الغير، فهذا تصحيح خطأ بخطأ ، ومجموع الخطأين لا يكون صوابا ، إنما يتأتى ذلك: أولا بإعادة بناء الموروث القديم ، المكون الرئيسي للثقافة الوطنية، بحيث تزال معوقاته وتستنفر عوامل تقدمه ، وكلا العنصرين موجود

في الثقافة ، ويتم إعادة الموروث القديم بتجديد لغته من اللغة القطعية والألفاظ التشريعية، إلى اللغة المفتوحة والألفاظ الطبيعية ، وتغيير مستويات تحليله من المستوى الإلهي الغيبي التقنيني ، إلى المستوى الإنساني الحسي التحرري ، فالتراث ... نشأ في عصر مضى ...، ولم يعد معبرا عن مطالب العصر ،...لقد تغير العصر كله من النصر إلى الهزيمة ، ومن الاجتهاد إلى التقليد ، ومن العقل إلى النقل ومن الحرية إلى القدرية، ومن البيعة إلى الشوكة ، ومن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، إلى الطاعة لله وللرسول وأولي الأمر ، وهذا يحتم إبداع ثقافة تعبر عن ظروف العصر ، من احتلال وقهر وتجزئة وظلم)[125].

ورغم كل ما قلناه ، فلا بد من الاعتراف أن اللوحة العربية، قد حققت رؤى جمالية ذات علاقة وطيدة ببنية التشكيل، وخصائصه التعبيرية وفضائه التخييلي ، على يد العديد من الفنانين العرب ، وهم نخبة صاغت مداميكه الحداثية التي نراها اليوم ، وكان حريا بهذه النخبة لو أنها رافقت ذلك ببيانات تنظيرية وجمالية توازي الفعل الإبداعي وتمهد له ، كي تضيء فضاء التجربة الجمالية العربية ، وتوسع خطاب التشكيل ومساحة تلقيه ، لكن هذا لم يحدث إلا في أضيق الحدود بالحجة التي أشرنا إليها، وهي أن على الفنان القيام بالفعل الإبداعي وأن على الآخرين البحث في النص البصري ، لأنه المآل والمرجع ،

[125] أ.د. حسن حنفي /موقع التراث العربي ووظيفته في ظل العلاقة بين العولمة والخصوصية/المؤتمر العلمي الرابع / من 4-6 أيار 1998/جامعة فيلادلفيا /الأردن.

وقد أدى هذا التوجه إلى تغييب الرؤى لحساب الشكل والإغراق في شكلانية باردة ، تأخذ شرعيتها من خارج البيئة الثقافية العربية.

هكذا وقع التشكيل العربي في شكلانية باردة في كثير من الحالات، كما وقع في تطرف حداثي، كرد فعل على المضامين الاجتماعية الضاغطة، التي نتجت عن واقع مأزوم وارتهاني، مشروط بالتخلف ، وقد قام التشكيليون بأسلوب رد الفعل وليس الفعل ذاته ، وكان من المفروض والبديهي،أن تكون حداثتهم نابعة من رؤى خاصة بالواقع، مستلهمين شروط المكان والزمان، وخصوصية المشكلات العربية المعاصرة .

أعود للقول أن التساكن ما بين التراثي والحداثي ، لا يكون عبر حالة سكونية، بل لابد من حوار يؤسس لحالة ثقافية في جو من الحرية والتعددية، وهذا ما لا تسمح به خصوصيات كثير من الأقطار العربية، وهو شرط لازم لنهضة تشكيلية عربية لا ترى نفسها من داخلها فقط ، بل لابد لها من رؤية نفسها بحس مقارن ، (عين على الداخل وأخرى على الخارج).

هل نتوصل إلى رؤيا جمالية عربية من خلال حصن ضيق؟ وهل ثمة ما يمكن التخندق وراءه في سبيل ما هو ضيق ومنعزل؟ تساؤلات ليست بريئة ، خاصة وأنا أرثي الحالة التشكيلية هذه ، ليس من باب الأسف ، ولا من باب القيام بالواجب وكفى الله المؤمنين شر القتال، بل لأن مثل هذه الحالة لا تقتصر علينا وحدنا ، فليس هناك من نظرية

جمالية قومية تمتلكها أمة وتدعيها، فالفكر والنظريات ملك الأمم، ولكنه يمكن القول أن هناك نظرية أيدلوجية ترى خصوصية الإبداع من وجهة نظر ما، ولكن التاريخ قد أثبت على نحو تتابعي أن النظريات الأيديولوجية مهما عمرت ، فهي في طريقها إلى الزوال والانهيار، ذلك أن طبيعة الحياة ت رفض السكون والثبات ، وتعبر عن نفسها دائما بما هو أكثر تعبيرا عن الحركة والجدل ، وعالم هذه طبائعه وخصائصه لا يمكنه البقاء محنطا في طيف لوني واحد .

تساؤلات ليست بريئة، وأنا لا أنوي هنا وضع إجابات، فالقيمة هنا في الأسئلة، لأن السؤال يفتح ما كان محرما علينا التفكير فيه، لكنه لا يدخل إلى جهنم الواقع، وإنما يكتفي بالوقوف على المشهد ليسائله ، فنحن نعيش مفصلا تاريخيا بالغ التعقيد ، وقد اندثرت فيه خصوصيات وحدود ومفاهيم ، وما أن يصار فيه إلى تبني قيمة حتى يصار إلى نقضها في التو واللحظة، فالنسبية هي المعيار القادر على تسجيل الحركة دونما قياس درجة هذه الحركة ، أو حتى التنبؤ باتجاهها، وما هذا الكشف إلا نوع من إعادة السؤال ليبقى السؤال مشروعا[126]، وأن خير وسيلة للدفاع هي الهجوم ، بمعنى أن علينا أن نشارك في هذه الحضارة العالمية وفعلها الثقافي ، ونتماهى معها بعيدا عن التقوقع والانعزال ، نتجاوز أنفسنا والآخر دون خوف من ضياع، فماذا نخسر ونحن في محصلة الأمم لا نملك الآن شيئا .

---

[126] للإستزادة راجع دراسة مسعود ظاهر /الثقافة العربية في مواجهة المتغيرات الدولية الراهنة /مجلة الفكرالعربي المعاصر /ع101،100/ص 36- 45.

يمكنني أن أرى نموذجين على الساحة التشكيلية العربية ، نكوصي يتشبه بالسلف، وهذا النوع لم يقدم شيئا يذكر وفي طريقه إلى الاندثار ، وإبدالي يتشبه بالآخر ، وعلينا البحث عن نموذج ثالث .

أسئلة التراث والحداثة في تشكيلنا المعاصر:

نطلق كلمة تراث(Heritage) على مجموعة(القيم المتواصلة التي يعيش عليها الإنسان عبر العصور، وما زال يهتم بها ويعيشها ويخلدها،لأنها تمثل إنسانيته وقيمه الباقية)[127]، والتراث اصطلاحا هو مجموع ما ورثناه عن الأقدمين ، فكرا وفنا وعلما وثقافة على مر العصور ، ومن كافة الأصقاع وليس تحديدا من بلد معين ، فنحن ورثة الإنسانية ، والتراث يحمل في ثناياه معنى الإيصال والتواصل بين الماضي والحاضر ، تمثلا واستنطاقا واستنباتا، وصولا إلى مستقبل أغنى وأجمل على المستويين الروحي والمادي، والتراث كما يرى عفيف بهنسي:(جماع الحضارة المشخص بالمأثورات والمكتوبات والمبدعات... "كما يرى" أن المعاصرة نزعة تحمل في ثناياها معنى الاستلاب ومعنى تحريف الذاتية، وفي ظاهرها تعني الانفتاح على الثقافة واكتساب المزيد من المعرفة المستحدثة)[128] ، ولسنا في طبيعة الحال معه في رأيه بالمعاصرة، فما تكويننا المعاصر إلا حصيلة هذا التفاعل ما بين الموروث والمحدث ، وبالتالي نتحول نحن مع التقادم إلى جزء من التراث ولبنة فيه، تفعل فعلها فيما يأتي من أيام .

التراث يشارك في بناء ذواتنا رغما عنا، ونحن نشارك فيه رغما عنه، فهذه طبيعة الاتصال والتواصل ، لأنه يفرض نفسه موضوعيا علينا كما نفعل نحن في الوقت ذاته ، وهو بالنسبة لنا يمثل الآخر القادم من

---

[127] د. أحمد شحاتة أبو المجد/ عناصر الكائنات الحية في التراث الإسلامي/ بحث مقدم في المؤتمر الثاني للفن العربي المعاصر 1998/جامعة اليرموك /إربد/الأردن.

[128] عفيف البهنسي /الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية/دار الكتاب العربي /دمشق/ط1/1997/ص85.

عمق العصور، أما نحن فنمثل له الآخر الغريب الجديد ،فهو موضوع وذات في الوقت ذاته، ويتماهى فينا ونتماهى فيه، يتماهى التراث بالأنا باعتباره أصيلا ، ويتماهى بالآخر باعتبارنا معاصرين، وينقلب التماهي بتبادل الأدوار، إذ يتلبس التراث لبوس المعاصرة، وتتلبس المعاصرة لبوس الجهل والجاهلية، وهذا عائد لاختلاف مرجعية التناول بين سلفي وآخر محدث .

ولقد حاول العرب منذ تعرفهم على الفلسفة الهلينية أن يوفقوا ما بين الشريعة والفلسفة، وما بين العقل والنقل كما نفعل نحن اليوم، وكان شغل المفكرين الإسلاميين ،هو كيف يوفقون بين عقيدتهم التوحيدية ودنياهم التعددية، (وذلك نزوع مبرر ومشروع ...، تفاعل المسلم قديما مع معطيات الحضارات الأخرى من موقع القوة والثقة بالنفس ، فقد كان فاتحا وسيدا بينما الآن لا يستطيع أن يتوافق مع معطيات الحداثة في ظل هزيمة واضحة)[129] وقد تم تعزيز هذه الهزيمة على كافة المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فسادت لدينا الدعوة للعودة إلى (الينابيع الأولى للتراث القومي عامة ،أو الديني بوجه خاص ،في محاولة لإعادة النظر ،إعادة التفسير ،إعادة التقييم في ضوء مقتضيات اللحظة الجديدة الراهنة)[130].

---

[129] د. محمد جابر الأنصاري /النهج التوفيقي ، إشكالية اللاحسم في الفكر والواقع /عالم الفكر /ع4،3/1998/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب /الكويت /ص232.

[130] سهيل الحبيب/الحياة الثقافية /وزارة الثقافة التونسية /تونس /ع93مارس 1998/ص30.

يفرض التراث وجوده الموضوعي علينا ، فنستجيب له سلبا أو إيجابا حسب مرجعيتنا وثقافتنا وتكويننا النفسي والأيدلوجي ، ويسجل المبدع هذه الاستجابة رفضا أو قبولا أو تمثلا وتحويلا ، وربما تسجيلا وتقليدا أو إبداعا، (التراث متعدد الأشكال والمستويات والأزمنة والاتجاهات، وبالتالي فنحن لا بد أن نقاربه في تعدديته، كي لا نحوله من إنجاز إنساني نسبي إلى توهمات ميتا فيزيقية، لا تلبث أن تنعكس سلبيا على وعينا بذواتنا في حاضرنا)[131]، وبالتالي على مستقبلنا ، لأن جدل التراث والمعاصرة متلازمان ومستمران في حياتنا ، يقول كمال بلاطة في معرض حديثه عن هذه الجدلية في الفن العربي المعاصر :(في ذلك الجزء من العالم ، حيث يندمج التاريخ بالخرافة والأسطورة، يصير الماضي ملموسا ملموسية الحاضر ، أما المستقبل فيختمر فيه قلق مكتوم ، ذلك أن من البديهيات المتسلطة، أن الصراع بين التقليد والتغيير ، بين القديم والحديث ، صراع مستديم منذ بداية القرن ، وربما يكون الممارسون الملهمون من العرب ، في طليعة الباحثين عن حل لهذا الصراع الذي لا ينفك يظهر في كل مستوى من مستويات الحياة)[132] فالعالم العربي يعاني من أزمات خطيرة تتعلق بالمستوى الحضاري والتقني، إنها (أزمات التحول من اقتصاديات الكفاف إلى اقتصاديات السوق، ومن الأمية إلى الكتابة، ومن أنظمة الحكم الديكتاتوري والبيروقراطية، إلى الأنظمة الليبرالية الديمقراطية، بل ومن الجماعات والتجمعات القبلية والعشائرية ، إلى المجتمع المدني الحديث ، الذي لا يمكن تخيل شيء اسمه الدولة من

[131] معجب الزهراني /من حوار أجراه حسين نشوان /مجلة أفكار /ع1998/133 /وزارة الثقافة /عمان /الأردن /ص125.

[132] كمال بلاطة /مجلة فنون عربية /ع82/6/لندن/ص29.

دونه)[133]، وهو مجتمع لم يحسم أمره، في مجمـــــل القضايا التي يواجهها فيما يريد أو لا يريد ، وهكذا بنية لا بد وأن تنتج مواصفات فنية على مقاسها، بدءا بالفنـــان مرورا بعمله الفني وصولا للمتلقي، فالخلط (بين الماضـــي والتـــراث ،بين المعاصرة والتبعية ،بين الذاتية والعالمية، بين الانفتاح والتبعية ،أورث لنا مركبا من الانحرافات التي جعلت حدودنا مفتوحة لوباء مستساغ ما زال ينهش من وجودنا الثقافي)[134].

لقد كان الجيـــل الأول من فنانينـــــا أقل قدرة على استكناه المتغير في المحيط، وقد انشغل هذا الجيل بأحدث مبتكرات وتقنيات المدارس الفنية الحديثة ، وربما أعد إعدادا تقنيا وأدائيا على مستوى عال، لكنه لم يمتلك الإعداد الرؤيوي الثقافي بالمقابل ، ليكون قادرا على تمثل الثابت والمتغير في حياتنا،ولقد كان على الخطوات التشكيلية الأولى، أن تتنبه إلى الصيـــغ التراثية العظمى في المنطقة العربية ،(وهي تتفتـــح من مصر إلى بلاد ما بين النهريـــن ، من آشور إلى فينيقيـــا ، من اليونان إلى رومـــــا ، عبر سياق مدهش من الأفعال وردود الأفعال ، من التأثيرات والتحرر من التأثيـــرات، من التركيبـــات الخلاقة والتأويلات المعدلة،...أقول لم يحدث لهذه الإرهافات وهذه الجرأة ، أن تخضع لمعاينـــة أبناء المنطقـــة التي كان يمكـــن لها أن تتشكـــل واحدا من العناصـــــر الكثيرـــة لتراثهم التصوري الكبيـــر التعقيد)[135]، ولكن ما

---

[133]معجب الزهراني /من حوار أجراه حسين نشوان /مجلة أفكار /ع133/1998 /وزارة الثقافة /عمان /الأردن /ص124.

[134] عفيف البهنسي /الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية /دار الكتاب العربي /دمشق/ط1/ص88.

[135] صلاح استيتيه /فنون عربية /ع1982/7/دار واسط للنشر /لندن /ص 10.

حصل في بداية ما سمي بعصر النهضة العربية هو الذهاب إلى الخارج ، ومحاولة النسج على منواله والتماهي به وفيه ، بحجة المعاصرة واللحاق بالغرب، وهو أمر كان في كثير من الأحيان استلابيا (وإذا كانت المعاصرة بمفهومها العام هي المقدرة على المشاركة في بناء العصر فإن هذا لا يعني أبدا أن نعيش على عطاء العصر أو أن ينهض العصر على استلاب إمكانياتنا وشخصيتنا)[136] أستثني من ذلك بعض الرواد الملهمين محمود مختار ومحمود سعيد وجواد سليم وآخرين.

قلنا أن التراث يتماهى مع الأصالة (0riantal) ، باعتبار الأخيرة مظهر من مظاهر الهوية الثقافية التي ترتكز على المحلية، بينما التراث بمفهومه الشامل يخص الإنسانية جمعاء في كل زمان ومكان، فالتراث هو الأشل والأصالة جزء منه ، وعندما نخصص التراث بقولنا العربي أو اليوناني ، فإن هذا التخصيص يبدو مغاليا،إذ من المعروف أنه لا وجود لبيئة ثقافية مستقلة تماما عما يحيطها من ثقافات أخرى، فمن المعروف أن التراث الفرعوني قد أثر في التراث اليوناني، وأن التراث اليوناني قد أثر في التراث العربي والإسلامي، فكل تراث محلي لا بد وأن يكون متفاعلا مع تراث سابق أو مجاور ومؤثر فيه، ولا وجود لتراث مستقل تماما، ما عدا بعض الثقافات المعزولة تماما كالثقافة الهندية الأمريكية التي كانت موجودة قبل اكتشاف العالم الجديد، بل إن بعض الدراسات تؤكد على عدم انعزالية هذه الثقافات البدائية، وما فعل الرسم إلا هذا التفاعل الخلاق ما

[136] عفيف البهنسي /الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية/دار الكتاب العربي /دمشق /ط1/1997/ض113.

بين طروحات فكرية وأسطورية متعددة المصادر والأقاليم وقد تم تطويره من جيل إلى جيل ومن حضارة إلى أخرى (وإني لأفكر أن واحدة من الأطروحات المتعلقة بنشأة الرسم، تزعم أنه ولد في وسط مجوسي، في قلب الصراع بين المبدأين الاثنين ، مبدأ النور ومبدأ الظلمة، بحيث يشكل الرسم نفسه الانعكاس المثالي لهذا الصراع والسلم المحقق المعقود، والذي يكشف عن أنه خالق ، وسط التوازن الأنطولوجي لديناميكيات جديدة)[137].

أما الأصالة فهي صفة تطلق على انتماء الفنان لتراثه المحلي، الذي هو أصلا نتيجة تفاعل ثقافي أشمل، تم صهره وتفاعله وتكيفه مع البيئة والمحيط، ليصبح ذو خصوصية تميزه عن غيره ، وليكون بمقدوره إضافة إبداعات إنسانية نوعية جديدة، لكن هذه الأصالة ممطوطة وغير محددة بزمان أو مكان ، لدرجة أننا لا نستطيع البت في حدودها ،أين تبدأ وأين تنتهي ؟فالتراث العربي قد يأخذ بعده القومي، وقد يتسع لبعده الإسلامي ، وقد يبتعد ليأخذ بعده الشرق أوسطي القديم ، ومن هنا تأتي رحابة المصطلح أو لنقل أنه فضفاض .

ولعل هذا الوضع الفضفاض هو المسئول عن فوضى استعمال المصطلح لدى فنانينا العرب، وعن مشروعية التسميات التراثية المعاصرة، أين تبدأ حدود التراث وأين تنتهي ؟ وهل يمكن للفنان الذي يستفيد من التراث الإنساني كله أن يسمي نفسه تراثيا؟ وما فائدة هذا أو ذاك ما دام الفنان حر فيما يأخذ وما لا يأخذ؟ وهي أسئلة ممكنة ومشروعة ، والإجابة

---

137 صلاح استيتيه /فنون عربية /ع 1982/7/دار واسط للنشر /لندن /ص13.

عليها تظل مرهونة بالفنان ورؤيته للعالم والكون ، وليس هناك من وصفة جامعة مانعة لهذه الحدود وهذه التساؤلات، وإن كنا مع توسيع فضاء الخطاب والمرجع، بمعنى أنه كلما اتسعت حدود المرجع والخطاب ، كان ذلك أدعى للإبداع المعافى السليم .

على أن تماهي التراث بالمعاصرة يخلق إشكاليات أخرى ، فكما أن التراث يتدخل في الحاضر ويلقي ظلاله عليه ، كذلك يفعل الحاضر فعله في التراث ويمارس عليه عمليات الإحياء والاستنطاق والاستتبات، ويقوم المبدعون بهذه العمليات ضمن حس متفرد ملتزم أحيانا جائر أحيانا أخرى، مبالغ فيه أو متردد أو محافظ كل حسب مرجعياته ورؤاه، ونحن بالطبع مع إطلاق يد المبدع وتوسيع فضائه، وقد تم (استقبالنا بين عشية وضحاها لجميع الموروث التشكيلي للعالم، وكذلك كل ما كان بصدد الولادة والتشكل في مناخات أخرى، والذي لم تكن لتعدمه – ولن تعدمه– الفرصة ، في أن يطبع بتأثيره العميق، حساسية مبتكري الأشكال والصور عندنا كما في بلاد أخرى)[138]وهو تأثير محمود إذا كان بوعي على أي حال.

مشكلة الفنان السلفي أنه يظن (أنه حر في أفكاره، لكنه في الواقع لا يفكر باللغة العتيقة وفي نطاق التراث ، بل إن اللغة والتراث هما اللذان يفكران من خلال فكره) [139]، والفنان السلفي ليس هو الفنان المتدين كما هو شائع في الاصطلاح المتداول سياسيا ولكنه كل فنان يرى العالم بمنظور

---

[138] صلاح استيتيه /فنون عربية /ع 1982/7/دار واسط للنشر /لندن /ص 15.

[139] عبد الله العروي /العرب والفكر التاريخي /ط2 /الدار البيضاء /بيروت/1985 /ص 208.

الماضي وكل فنان هو واحد من اثنين: (إما متطلع إلى الوراء أو متطلع إلى الأمام ، أما إذا كان مزدوجا فقد يكون بعقل متفتح وقلب محافظ، أو أنه يرى بعقل محافظ وقلب متفتح)[140] ، ونخلص إلى القول بأن الفنان لا يمكنه إلا أن يكون حداثيا أو تراثيا من الناحية الرؤيوية، ولا مجال للوقوف بين بين، إذ أن محاولة الجمع والتوفيق بين الطرفين ، طرف مادي علمي تجريبي متشكك ، وآخر غيبي نصي إطلاقي لن يكتب لها النجاح .

المعاصرة (Modernism) تعني الحاضر مقابل الماضي ، وتعني تطوير الماضي ليصبح معاصرا ، فجدلية التماهي تفرض منطقها على المبدع ضمن استعداده الشخصي، ولعل أخطر سؤال يواجه المبدع هو :كيف أتناول التراث؟ ما مشروعية تسجيله ؟ وما مشروعية نسفه وبنائه من جديد ؟ هل أوظفه بشكل معاصر ؟ وهل أعمل فيه الترميز وأغير بنيته ؟ أم أقوم بتحليله ونقده ؟ هل أكون انتقائيا ؟ أم أدرسه بشكل مقارن ؟ أسئلة كثيرة تواجه التشكيلي العربي، وتكمن المشكلة لديه في التباس المعنى والتباس النية في حدي التراث والمعاصرة ،وصولا إلى حد الحداثة، والفرق كبير بين معاصرة وحداثة، يقول أدونيس: (كنا نقول بالرفض أو التجاوز أو التخطي ،كنا نعني على الأخص، رفض القراءات التي فهمت الأصول بطرق لم تؤد إلى الكشف عن حيويتها وغناها ، بقدر ما أدت إلى قولبتها وتجميدها) ،وهكذا يرى أن التخطي والتجاوز لا يكون للمستقبل فقط، بل قد يكون للماضي، فالحداثة تتجاوز حاجز الزمن وصولا إلى

---

[140] للمزيد عن هذا الفرز راجع د.محمد جابر الأنصاري /المنهج التوفيقي /عالم الفكر /ع4،1998/3/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب /الكويت /ص236.

الأصل، ولذلك لا ضرورة للزمنية في الحداثة، (لأن ذلك سيجعل النيلون أكثر حداثة من الحرير ، والتنك أكثر حداثة من الذهب)[141].

ومع أن هذا الفهم لا يتفق مع مجمل الحداثيين ، الذين يرون أن الحداثة تعني الجديد المنقطع عما سبقه، فهي تشارك المعاصرة في جدتها لكنها تفارقها في الانقطاع عن التراث ، والحداثة مطلب كل إبداع لأن الإبداع لا يتم بدونها، فهي دمه وروحه ومحركه وبهذا المفهوم فإن الحداثة لا تتفق مع التراث أو تلتقي به إلا من باب التلفيق، أو من باب نسف التراث وإعادة بنائه بشكل حداثي يتنكر للأصل ويذكر به، بمعنى تغريبه وإعمال أدوات غريبة عنه عند تناوله ،وقد فعلها بعض الفنانين العرب ضمن حدود ضئيلة ، أما تعبير الحديث فهو مصطلح أطلق في كل العصور على كل فن جديد، وكانت تسميته تنتهي بانتهاء عصره ولا تبقى ملازمة له، لكن هذا المصطلح استعمل في فرنسا بعد تحررها من النازي وصعودها، حيث أطلق هذا التعبير أندريه مالرو ليأخذ بعدا أيدولوجيا ، ويصبح المقصود به موجة الفن الفرنسي الذي سيطر على مدارس الفن الجديدة في القرن العشرين ، ويظل مخصوصا بها[142].

تبرز أمام الفنان العربي المعاصر أسئلة كثيرة تتعلق بكيفية تناول التراث، وكيفية انتقاؤه ، ومشروعية هذا الانتقاء ، أين تتوفر شروط حسن النية في ذلك؟ ومتى تنتفي هذه الشروط ؟ وما مشروعية تغريب التراث أو

---

[141] أدونيس /ها أنت أيها الوقت/دار الساقي /لندن /ص 56،160 /1993.

[142] الفن الحديث والحداثة في الفن /سمير غريب /عالم الفكر /ع2 /1997/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب /الكويت /ص 46.

النظر إليه بطريقة غريبة عنه؟ وما مشروعية الجدل في هذه التساؤلات؟ وهنا لا بد من عدم التسرع في الإجابة، ويتحتم علينا التأني في هذا التناول، وصولا لفن قادرعلى الإيصال والتواصل، في عالم متغير تجاوز حداثته إلى حداثة متجددة، وليس أمام الفنان العربي إلا أن يتجاوز ذاته ، متفاعلا مع القديم والجديد، محتفظا بحق الاختلاف مع الماضي ومع الآخر، لكنه يعزز إيجابيات كل منهما، (فالغرب غريب عن العربي بحكم المكان ، والماضي غريب عن العربي بحكم الزمان ، وذلك يتطلب أن يستقل العربي المعاصر بكيانه عن المؤثرين ، حتى يستطيع التعاطي معهما بإيجابية وانتقادية في الوقت ذاته) [143]، فخير للفنان العربي أن يتجه لذاته ويكشف هذا الخواء ليملأه بإبداع أصيل ، من أن يظل أسير هذه الثنائية التي لا تلتقي، ولديه من تاريخ العرب والإسلام ما يعزز الكثير من القيم العالمية ويرتقي بها، فالتراث العربي الإسلامي تراث أممي ، وله مغزى وهاجس إنساني عالمي ،وقد استطاع عبر تاريخه الطويل احتواء المختلف من فرق وشعوب وأقاليم ، وقبل التعددية الدينية والطائفية والمذهبية ، ولن يضيره أن يتفق مع الآخر على قاعدة لكم دينكم ولي دين ، وبهذا المنظور على الفنان العربي المعاصر أن يدرك هذه الدينامية ويتفاعل معها ، ويعتبرها أساسا لانطلاقة جديدة لا تخاف العولمة بل تنصهر فيها .

ولن يكون ذلك عبر (الاستهلاك الحروفي والمعلوماتي على السواء . الأولى ليست ضمانا مطلقا لتأصيل التعبير، ولا تضمن الثانية

[143] د.محمد عابد الجابري /النهج التوفيقي إشكالية اللاحسم في الفكر والواقع/مجلة عالم الفكر/ع4،3/1998/الكويت ص238.

عصرنته وتجديده ، تستجدي الاثنتان نفس المصداقية الأخلاقية، سواء بنكوص عاداتها المكرورة إلى الوراء ،أم دفعها بطريقة مراهقة إلى الأمام ...والواقع أن النمو العضوي في الأثر الفني ، يجري بمعزل عن هذه المنازعات والمساجلات البيزنطية العاطفية،من فعل ورد فعل ، من مع أو ضد)[144]، وإنما يكون بالفهم الواضح للإبداع وعلاقته بالتراث والحداثة في آن.

وعليه فإنني أعود إلى القول ، إن علينا البحث عن نموذج ثالث يتجاوز الحدين إلى فضاء جديد، بل إن الفنون البصرية النابعة من مخيلة الفنان العربي، قادرة على أن (تستثمر هي الأخرى أفضل قواها الخلاقة، في استكشاف تشكلات ما هو بدئي ، وانعكاسات ما هو عريق ...، ثمة اليوم استجواب ملح لكامل النظام الدلائلي والرمزي ، المنبثق من الشمولية السامية، ومن تراث العربية والإسلام بنحو خاص)[145]،عند كثير من الفنانين العرب ، يدفعهم الإحساس بوصل هذه الشفرة السرية ما بين الماضي والحاضر، وصولا لروح صميمية قابعة في الروح والوجدان .

---

[144] د.أسعد عرابي /الحداثة أو الوجه الآخر من الارتباك التشكيلي العربي/عالم الفكر /ع2/1997/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب /الكويت /ص64.

[145] صلاح استيتيه /فنون عربية /ع 7/1982/دار واسط للنشر /لندن /ص17.

أثر التواصل والعولمة في التشكيل العربي المعاصر:

لكل فن رسالة ، وتتنوع هذه الرسالة تبعا لتطور المكان والزمان والإنسان، ولقد ظل الفن معبرا عن سماته التاريخية والمكانية، الملائمة لكل عصر حضاري، ابتداء بالفن السحري في عصر الكهوف، مرورا بالفن الأسطوري في الحضارات الزراعية، والفن الديني في القرون الوسطى ، وإلى فن يتماهى مع الحياة في عصر التنوير، وصولا إلى الفن الحديث الذي نقل التعبير عن الجماعي إلى الفردي ، والعام إلى الخاص، والمثالي إلى النسبي، عبر سلسلة من التطورات الأسلوبية والمدرسية، التي صاغت مداميك الحداثة، وأعلت بنيانها لتصبح لغة العالم المتحضر اليوم .

ولقد بدأ الفن التشكيلي العربي حداثيا، دونما مقدمات تمهيدية أو نظرية تهيئ له الأرضية الخصبة للتلقي، وكان على الفنان أن يعمل ضمن حدود المتاح له ، من إمكانات نظرية وأدائية، تم تحصيلها خلال دراسته في الغرب، أو على أيدي فنانين غربيين، بعد الانقطاع الطويل عن ممارسة الفنون البصرية في العالم العربي، إلا في أضيق الحدود، ومع بداية الفن العربي المعاصر ،كانت القطيعة واضحة ما بين الفنان والجمهور في غالب الأحيان، ما خلا بعض النخب الأرستقراطية التي تطبعت وتماهت في الغرب ، فقدمت لهؤلاء الفنانين دعمها ومؤازرتها، فتخيل الفنان أنها البديل المنطقي لجمهور واسع لكنه جاهل، معللا النفس باتساع هذا الجمهور كلما زاد التعليم ، وزاد الحضور الفني في الحياة العامة، وكان هذا الوعي كما أثبتت الوقائع والأيام وعيا زائفا ، لا يستند إلى مسوغات منطقية تسنده ، بل تراجعت هذه الطبقة عن دعمها شيئا فشيئا ، ناقلة هذا الاهتمام لكل ما هو مستورد ، ضمن حس استهلاكي استعلائي مريض، متجهة إلى الخارج ، ومعطية الدور لرعاية الفنون للطبقة المتوسطة في الداخل، التي

نهضت مع التطور في التعليم والصعود الوظيفي والاجتماعي، وقد تهيأ لها ذلك بفعل الاستقلال في أقطار العالم العربي في الخمسينيات من القرن العشرين .

على أن هذه الطبقة قد شهدت اضمحلالا مستمرا منذ منتصف الثمانينيات، متخلية عن الدور الكبير الذي قامت به في رعاية الفنون والثقافة، مخلية الدور للمجهول الذي لم يأت بعد في عصر العولمة الأحادية الجانب، والتي تصدر من قطب واحد ولا تستقبل شيئا من الأطراف ، يقول معجب الزهراني في معرض حديثه عن العولمة: (بغض النظر عن مصداقية ما يسمى ب "النظام العالمي الجديد"، وهي تسمية غير بريئة بالتأكيد ، لا بد أن ندرك أن صورة الذات عن ذاتها وعن آخرها ،تتغير وتتحول عبر التاريخ، باعتباره الأب الوحيد لحقائق البشر كما يقول هيجل ، وإذا ما أدركنا أن الصورة فرع عن التصور، وأنه لا أكثر من خليط من الأفكار والمشاعر والتوهمات، فإن وسائل الاتصال وتقنياته الحديثة، تحدث ما يشبه الخلخلة والتفكيك العميقين للخطابات التقليدية هنا وهناك، ومن البديهي أن التحولات لا تجري لصالح الأمم والشعوب الضعيفة، ومنها الشعوب العربية)[146] وهذا الوضع يترك الفنان العربي المعاصر، في وضع لا يحسد عليه ويحتم عليه جهدا مضاعفا إن لم يكن مستحيلا، في سبيل اللحاق بالآخر وموازاته في عصر العولمة البالغ الدقة والتواصل والتعقيد .

[146] معجب الزهراني /من حوار أجراه حسين نشوان/مجلة أفكار /ع133/1998/وزارة الثقافة /عمان /الأردن /ص .124

ولعل الفنان العربي اليوم هو في وضع بالغ الخطورة ، من حيث وقوفه وحيدا دون أي دعم يتوازى مع الدور المنوط به كإبداعي، وفي عصر تتصارع في إرادات القوى والحضارات، وجو تنافسي لا يحكمه التكافؤ أو التفاعل الصحي السليم عبر وسائل الإتصال الفائقة الدقة والسرعة التي لا نملكها وإنما هي ملك الآخر .

ما هو البديل في ظل هذه الظروف ؟ وهل راهن المجتمع العربي اليوم، وأطره القطرية قادرة على تهيئة الظروف المحيطة بالإبداع؟ أو هل يمكن له أن يكون مهيأ لمواجهة المتغيرات العالمية المتسارعة بكفاءة وتميز ؟(إن الأقطار العربية مؤهلة للتعاون كإقليم ثقافي ...لتحقيق اقتصاديات الترويض الثقافي للمعلومات المتفجرة في كل لحظة في العالم ، وتحويل هذه الطفرات المعلوماتية إلى مادة عربية أو معربة لغة وانتشارا) [147] وذلك لعدم قدرة الأقطار العربية منفردة على مواجهة العولمة بما تملكه من آليات ورساميل ومؤسسات .

أعتقد أن البديل الوحيد المتوفر الآن ، هو إيجاد مؤسسات قادرة على وضع البرامج والأهداف، في صيغة مشاريع جمالية قابلة للإنجاز، وتحقيق ذلك ضمن جو من الديمقراطية والحرية والانفتاح، والتعامل مع الفنان كمبدع وليس أداة من أدوات المأسسة المنوي إقامتها، كي لا تصبح أداة معوقة مضافة إلى مجموع المعوقات المستشرية في الواقع

[147] د.إبراهيم بدران /جريدة الدستور /16أيلول 1996/عمان /الأردن.

العربي الراهن،(أن نعترف بفردية الفنان وأن نتقبلها ..، وعلى المجتمع أن يتقبل فجوة لا بد منها ، بين مستوى ذوق الفنان الرفيع وبين الذوق العادي ، وأخيرا يجب على المجتمع كذلك أن يدرك الاحتياجات الخاصة جدا بالوسط الفني) [148]، أما لماذا هذا التمييز بين الفنان والجمهور ؟ فذاك محكوم لطبيعة الخطاب التشكيلي،الذي لا يستطيع أن يكون جماهيريا في وضع يتأخر فيه الوعي البصري محليا، ويتقدم عند الآخر، وخاصة مع شيوع النمط الاستهلاكي لدى جماهير واسعة من الأمة، تم إغراقها في عصر الانفتاح والعولمة بسيل من المتع والتسلية الاستهلاكية البصرية، وفي الكثير من العمل الذي لا يسد حاجات الفرد المعيشية ، ناهيك عن حاجاته الثقافية والمعرفية، مما حول أنظار العامة عن الفن الجاد الرصين .

الفنان العربي الجاد له حساسية ما تجاه استقلاله ، وملتزم تجاه سلامة فنه وسلامة الحركة الفنية بشكل عام ، وسلامته تعني عدم الوقوع في الدعاوى الآنية والإعلان والترويج من جهة، وفي تقديم فن راق من جهة أخرى ، وهو بهذا التوجه سيظل رهين برج عاجي لا يقترب من الجمهور ، ويتعالى على الواقع ، ويزداد وحدة وتوحدا رغما عنه ، فالهدف ليس الوصول إلى هذه القطيعة ، وإنما هو تحقيق فن يملك المواصفات الإبداعية والوصول إلى التميز .

[148] حسن سليمان /حرية الفنان /دار التنوير للطباعة والنشر /بيروت /لبنان /ط2/1983/ص13.

ونتيجة لذلك فقد وقع الفنان العربي الحديث ضمن وهم النخبة، فلم يعد يرى لوحاته سوى جمهور ضئيل من أقرانه الفنانين والمثقفين ، وفقد الاتصال بالبيئة والمحيط ، فتغرب بفنه واستغرب عن جماليات المكان والناس وحركة الواقع ، فلا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى ، وتزداد غربة الفنان، عندما يحس بمعاول التخريب والهدم تدك كل ما يتصل بالحقيقة في كل مجالات الحياة، وخاصة في ميدانه الأساس ميدان الفن والجمال ، ومصدر التخريب يأتي من مجمل الواقع المسكون بالخراب والظواهر المعيقة والإعلام المزيف .

ولا بد هنا من التعرف على حدود المشكلة في التواصل والاتصال، ما بين أطراف العملية الإبداعية ، كي نؤشر على الخلل وربما نحدد بعض ملامح الطريق في تجاوزه، فالمعروف أن العملية الإتصالية الفنية لها ثلاث حدود هي: الفنان والعمل الفني والمتلقي عبر وسيط هو الإعلام ، وأن لكل حد من هذه الحدود مواصفاته العامة، التي تؤثر سلبا أو إيجابا على نوع التواصل والاتصال وكفاءته وتفاعله ، والمعروف أيضا أن هذه الحدود بالتالي تحتكم إلى مجمل الظروف الاجتماعية والبيئية المكانية والتاريخية، وبالتالي الثقافية التي تقرر المعطى الشكلي والرؤيوي لكل أطراف المعادلة .

ولعل نموذج "آر. جي. ويلنسكي في كتابه "دراسة الفن"[149] ، والذي يضع الفنان في جانب، والمتلقي في الجانب الآخر ، بينما يكون العمل الفني متوسطا بينهما، ويضع حول الفنان ثلاث مجالات تشمل التراث والبيئة والأيدلوجيا ، ويضع المتلقي أيضا ضمن هذه المجالات الثلاث في الطرف الآخر، مما يعني أن الخطاب في العمل الفني لا يتطابق ما بين الفنان والمتلقي، حيث أن لكل طرف تراثه وبيئته وأيدلوجيته، التي لا تتطابق بالضرورة فيما بين الحدين، كما أنها تتيح لكل مشاهد قراءة متفردة للعمل الفني [150]، لكن المدلول الأهم لهذا النموذج ، عند تطبيقه على حالة التشكيل العربي المعاصر، أن نوعية البيئة والتراث والأيدولوجيا التي يحوزها الفنان العربي، في ظرف تاريخي بالغ التعقيد ومسكون بالأزمة، سينتج خطابا مأزوما كذلك ، وأن المتلقي المأزوم سيلجأ إلى قراءة مأزومة للتشكيل العربي أيضا، وأن هذه الأزمة في الإبداع تتداخل مع أزمة التلقي لتنتج أزمة مضاعفة .

وفي ظل العولمة المطروحة الآن والتي أتتنا كأنها القدر المحتوم ، فإن أول ما علينا القيام به هو القبول بها كواقع، ومن ثم محاولة المشاركة بها ضمن ما هو متوفر لدينا إبداعيا، ومن ثم محاولة أنسنة هذه العولمة وترويضها بما يتلاءم مع طبيعتنا ، وهو أمر بعيد المنال لكنه ليس مستحيلا، وهو البديل الواقعي للاندماج في العولمة الأحادية الإرسال،

---

[149] آر. اج. ويلنسكي/دراسة الفن/ترجمة يوسف داود عبد القادر/وزارة الثقافة والإعلام /بغداد /العراق/ص31.

[150] راجع دراستي /إشكالية النقد والناقد /حوار الفن التشكيلي /إعداد شاكر حسن آل سعيد/مؤسسة عبد الحميد شومان /دارة الفنون /ط1/1995/ص168.

ولدينا من المبدعين ممن هم قادرون على هذه المشاركة، لكننا بحاجة ماسة إلى المؤسسات القادرة على تبني الإبداع وتصديره، وهو أمر مرتبط بقدرتنا على استيعاب التطور المدني والانتقال به وإليه، لنكون أكفاء في عولمة متعددة الأطراف، وقادرة على الجدل والحوار، يعززها القيم الإنسانية والتعددية وحقوق الإنسان، التي هي في الأساس من قيم العروبة والإسلام ، الذي اتسع إلى تعدد كبير في الأعراق والأجناس والفرق والمذاهب والشعوب في مراحله التاريخية الزاهرة وهذا يعني بالتالي رفض التبعية الثقافية وصولا إلى الشراكة لأن التبعية (تمنع صاحبها لا من تحقيق إبداعه الخاص بل حتى من القدرة على فهم وتمثل النموذج المتبوع ومن القدرة على نقله)[151] .

الفنان العربي ضمن التبعية سيلجأ للحداثة دون استيعاب متطلباتها، وسوف يلجأ للتجديد في الشكل والمضمون، لكنه يقوم بهذا التجديد دون انتظار الظروف الاجتماعية والثقافية الموازية ، والقادرة على احتضان فنه والتفاعل معه وفيه ، وهكذا سادت المدارس الفنية الحديثة منذ البداية ، وتطور الفن بهاجس تطوره في الغرب، فاعتمدنا مدارس ما بعد الحداثة كبرهان على تقدمنا ومعاصرتنا لكل جديد ، وتلازم ذلك مع وجود أزمات مختلفة في البنية العربية من كل شكل ولون ، فعكست سلبياتها وعنفها على عملنا التشكيلي، فظهر المضمون السياسي والإعلامي والسياحي، جنبا إلى جنب مع آخر مستجدات الحداثة ، وتبعنا مشاهد لا يختلف كثيرا عنا ،

[151] سيد البحراوي /مجلة القاهرة /عدد 181/ديسمبر /1997/الهيئة المصرية العمة للكتاب /ص193.

بل متأخر عنا، فاستجاب لطروحاتنا سلبا أو إيجابا دون هضم واع لما أنتجنا، لكنه سرعان ما أدار ظهره لنا ، لأننا ببساطة قد قدناه إلى وعي زائف، لم يقدم له شيئا على طريق إعداده الحضاري المأمول، في هذا الكم الهائل من المعلومات والرؤى والأفكار.

وضمن هذه التركيبة ، فإن الفنان التشكيلي والمثقف العربي بشكل عام، إما أن يكون مسكونا بالماضي أو ثائرا عليه ، أما أولئك الذين تجاوزوا الحدين، بحثا عن خصوصية تلبي حاجات المجتمع العربي وتطلعاته الجمالية والثقافية، فهم قلة ولم يستطيعوا إحداث نقلة تتناسب مع دورهم المطلوب في التركيبة الثقافية المرغوبة ، علاوة على عدم القدرة في تثبيت إبداعهم في زحام العولمة، التي تطرح نفسها كبديل لكل ما هو أصيل ومحلي على المستوى الجماهيري، متسلحة بالتكنولوجيا ورأس المال والإعلام الكوني .

ماذا يفعل الفنان أمام هذا الواقع ؟ وكيف نحدث نقلة كبيرة في العمل الفني، تكون قادرة على مقاومة المرآوية الكوكبية ؟ وكيف نحدث وننشئ متلقيا عربيا ، قادرا على الفرز الحضاري الواعي في هذا الخضم السيال من المعلوماتية ؟ أسئلة لا يمكن الإجابة عليها في وضع دولي متحرك وسريع، يقابله ما يشبه السكونية في الوضع العربي الراهن، وليس هناك من وصفة جاهزة للخروج من هذا الوضع ، فآليات التقدم تحتكم إلى الواقع وإملاءاته واستحقاقاته ، ومع ذلك فإننا نستطيع تفعيل ما هو إيجابي لدينا وتجاوز ما هو رديء ، وعلى العرب الذين يطالبون بالعزلة والانغلاق عن الحداثة والتحديث أن يعرفوا أنهم يقتلون المشروع النهضوي

الذي بدأ منذ عقدين من الزمان وذلك بترديدهم (لا مبالين النصوص القديمة "وتقبيلهم " صفحات ماضيهم وتراثهم الغني دون فهمهم لأساسياته أو استيعابهم لمضامينه نظرا لافتقادهم الوسيلة والأداة :الرؤية والمنهج في خضم من المفاهيم والتقاليد الكتابية والإنشائية المستهلكة)[152] .

وفي هذا المجال فإن على التشكيلي العربي أن يعي ذاته وخصوصيته والعمل على تنميتها وعليه أيضا التواصل والاتصال مع الأطراف الثقافية التي بإمكانها لو اتحدت أن تنتج توازنا بصريا وثقافيا يستطيع تخفيف هجمة المركز الأوروأمريكي تحديدا ويعطى الفرصة لثقافة الهوامش في المشاركة والاتصال ومن وعي هذا المنطلق المشار إليه (لتكوين ما يمكن أن نسميه جبهة نقدية عالمية قادرة على مواجهة تيار الاستلاب والهيمنة في النظام العالمي الجديد)[153]
وهي جبهة ممكنة التحقيق إذا ابتعدت عن الشعارات التي لم تعد تلائم العصر فهي جبهة ثقافية ترتكز على ثوابت إنسانية كونية من حيث الديمقراطية والتعددية وحقوق الإنسان وهي إغناء وتلاقح لأفكار وإبداعات إنسانية قادرة على تجلية المشهد الكوني وتعدديته في جدل حضاري متفتح وليس ذلك بعيد المنال وخاصة أن العرب ليسوا وحيدين في الميدان .

[152] د. سيار الجميل /التحولات العربية/الأهلية للنشر والتوزيع /عمان /ط1/1997/ص73.

[153] سيد البحراوي /مجلة القاهرة /عدد181/ديسمبر 1997/الهيئة المصرية العامة للكتاب /ص195.

المأسسة التشكيلية في الوطن العربي:

المتابع للحركة التشكيلية العربية ، يلاحظ مجموعة من الظواهر التي تعيق تطور التشكيل العربي بشكل صحي سليم ، فهناك الشللية وتدني المستوى وتبادل المصالح على حساب العملية الجمالية، وهناك العملية التسويقية التي تتجه نحو قوانين السوق ،ولعل هذا جزء صغير من مشهد أكبر يعود فيما يعود لمجموعة من الظواهر المعوقة في الوطن العربي ، أهمها : غياب الديمقراطية مما أدى إلى تأخر مؤسسات المجتمع المدني ، من نقابات وأحزاب ومؤسسات مدنية ، تعمل ضمن خطط علمية مدروسة[154]، لتطوير المجتمع عبر آلياته الإبداعية المختلفة.

وضمن هذه التركيبة التي لا تنتج إلا ما يشبهها ، تسلمت المؤسسة الثقافية(Culture agency) الرسمية، دور التخطيط والتوجيه والتشجيع للفنون التشكيلية، وأوجدت بجانبها مؤسسات خيرية واجتماعية ومالية تساعدها في هذا الدور ،كما أوجدت سوقا موازيا مكونا من مجموعة من القاعات الخاصة، التي تعمل في ميدان تسويق الفنون وترويجها بمقاييس السوق، بعيدا عن خصوصية الإبداع[155].

أما المؤسسات الشعبية (Republic agency)،فقد وجدت لتكمل المشهد التشكيلي وتضفي عليه بعضا من شرعيته، لذلك اتسم هذا النوع من المؤسسات بنوع من الحضور غير المؤكد والغياب غير المؤكد، لتبقى

---

[154] راجع دراسة مسعود ظاهر بعنوان الثقافة العربية في مواجهة المتغيرات الدولية /مجلة الفكر العربي المعاصر /ع101،100/ص 54- 63.

[155] لمزيد من المعلومات راجع دراسة جاك ديبوا /المؤسسة الأدبية ووضعية الكاتب /مجلة الثقافة الأجنبية /ع2/1990/ص 4-11/دار الشئون الثقافية العامة/بغداد.

حالة الفن والفنانين ضمن تركيبة هلامية لا تستطيع النكوص عن ممارسة الفن ، ولا تستطيع الاستمرار فيه كما يجب، أي أننا نريد فنا على مقياس ما ، ولكننا لا نريد له أن يكون بحجم أكبر مما نريد ، وبالتالي فإن الفن هو حالة مقننة على قدر من الفاعلية التي تتلاءم مع اللاديمقراطية التي نعيش، وأي زيادة في الدرجة لا تساعدنا على التحكم بالمشهد التشكيلي أو الثقافي، وعلينا تقنينها والحد منها.فالمشهد التشكيلي ليس منفصلا عن المشهد الثقافي، وهو بالتالي مهمش على الهامش الثقافي ، فأبرز سمة نلحظها في المجتمع العربي هو هذه الهلامية، التي لحقت بالثقافة والمثقفين، بحيث انتزعت المهمة الثقافية من المؤسسات الشعبية التي ينضجها المجتمع المدني، وأعطيت لمؤسسات رسمية أو بديلة، والتي تعمل في الغالب عبر هاجس من خارج الثقافي ، وهو هاجس لا ينفصل عن أهداف هذه المؤسسات المعلنة وغير المعلنة ، وصولا إلى تكريس ثقافة الغياب وضمن هذا الواقع تأسست سلوكيات وأنماط من الفعل الثقافي لمجموع الفاعلين في الوسط التشكيلي، مستثنى منه المؤسسة الديمقراطية صاحبة الحق في الفعل الثقافي، وقد نتج عن ذلك المزاجية والارتجال في القرار ، والأحادية النظرة، والجهوية في التعامل ، والاحتكام إلى ما هو من خارج الثقافي بعيدا عن خصوصية الإبداع العربي وتطوره.

ولقد ظل هؤلاء الفاعلين في الوسط في صراع دائم ، نظرا لإحساس أي منهم بعدم شرعيته، فلا بد له في الحالة هذه أن يقصي الآخر الشبيه كي يتربع وحده سيدا للساحة، والمايسترو الأوحد الذي تردد الجوقة له ما يريد، ولقد أدى هذا الصراع إلى تعطيل فعاليات شتى، كان من الممكن تضافرها في خدمة الحياة التشكيلية العربية ، سواء على

مستوى القطر الواحد، أو ذاك الصراع الخفي بين مؤسسات على مستوى الوطن العربي وأستشهد هنا بمقدمة صحيفة أخبار الأدب لدراسة حامد سعيد التي تتحدث عن الفن المصري بعنوان "ذاكرة الفن الجميل" حيث تنتقد هذه المقدمة ما آلت إليه حالة الصراع اللامجدي والمعطل في الحركة التشكيلية المصرية بقولها(هي خطوة إلى الأمام في طريق الابتعاد عن الصراع السخيف الذي حول واقع الفن التشكيلي في مصر إلى ساحة حرب بين جماعات المصالح وعصابات الموظفين)[156].

في هذا الجو وجد الفنان العربي نفسه في وضع لا يحسد عليه، فهو واقع لا محالة بين طاحونة المؤسسة الرسمية، أو تلك البديلة ، وهو يعرف ما هو موجود بين المؤسستين من تواطؤ ، ولا بد له من أن يستجيب لشروط اللعبة التي لا تحتكم إلى شروط الفن ، بل تأخذ حكمها من خارج الميدان ، وعليه أن يعرف مواد القانون غير المحدد وغير القابل للتعيين والتمعين، لأن المؤسسة قد تغير في بعض التفاصيل أو الشروط، تبعا للتطورات المفاجئة أو التجميلية بين الحين والآخر [157].

هكذا يعبر الفعل التشكيلي العربي الراهن عن نفسه، مكرسا ثقافة الغياب، لأن الفعل الأساسي غير مطلوب وغير مرغوب ، فالمؤسسة الرسمية والبديلة تعزز إمكاناتها ومصالحها ، متوهمة أنها الممثل الشرعي للثقافة، وتستخدم كل وسائلها المتاحة للوصول إلى هذا الهدف .

---

[156] أخبار الأدب المصرية /ع 322 /12 سبتمبر /1999.

[157] للمزيد راجع دراسة أحمد المديني /عنف المضمون طراوة الشكل /مجلة الفكر العربي المعاصر /ع28،1983/27/ص 48- 60.

إن واقعا تشكيليا عربيا كهذا مليء بالمؤسسية غير الشعبية ، يوهم الفنان بأنه قادر على ممارسة ذاته وفنه، وأن أمامه حرية الاختيار فيما يريد وما لا يريد ، وأن عليه أن يستفيد من خلافاتها ليعمل بعيدا عن آلياتها ، وهكذا تصبح استقلاليته إن نجحت نوع من الاستقلال السلبي ، الذي لن يقدم أو يؤخر في إنضاج الفعل التشكيلي لمجموع الفاعلين في الميدان .

وعلى أي حال قد تستجيب المؤسسات لحساسية هكذا فنان فتحتويه، ثم تدجنه ، وربما توظف رصيده الفني لصالحها، لكنها في اللحظة التي تحس فيها بأنها لم تعد بحاجة إليه ، تدير له ظهر المجن، فهي معنية في ارتقاء ذاتها، فمنها يخرج الإبداع وإليها يؤوب، وعليها امتلاك القرار والقاعة والإعلام والمستهلك الثقافي، كما أن عليها لي عنق المبدع والإبداع بما يتناسب مع مصالحها وأهدافها.

إن الفارق بين المؤسسات الفنية القديمة كالكنيسة والمتاحف وبين المؤسسات الجديدة ، أن الأولى لها مرجعية تاريخية وتقاليد متوارثة رسختها ممارسات تعي شروطها، بينما لا وجود لأي تاريخ أو تقاليد في المؤسسات الفنية الجديدة، بل إن كثيرا مما تقتنيه هذه المؤسسات سيطويه الزمن ويتحلل من تلقاء نفسه، إنها (في الأساس تجري وراء الظواهر

الجديدة ، وتجد لدى النقاد والكتاب من يشجعها على اختياراتها، أو هي تدفع البعض منهم إلى تبريرها)[158].

ويشهد العالم العربي العديد من المؤسسات التي بدأت في عصر التواصل والاتصال، وأسست فيما بينها قوانين اللعبة بما يتواءم مع مصالحها،مع احتفاظ كل مؤسسة بشروط إضافية تخصها، ومن هنا بدأ الفنان يتحسس رأسه ، فهو مطالب بحرية الإبداع وفي الوقت ذاته مطالب بالتماهي مع المؤسسة، حتى توفر له القاعة والإعلام والمستهلكين، إضافة لأدمغة تشرعن ظاهرته الإبداعية وتصدره للخارج.

لقد حاول العديد من الفنانين العرب الخروج من هذه الأزمة ، فألفوا جماعات فنية معلنة وأخرى غير معلنة ، بعضها محلي الطابع وبعضها إقليمي أو دولي ، لكنها في اللحظة التي تكونت فيها تحولت إلى مؤسسات جديدة ، تعمل ضمن القوانين ذاتها ، إذ أنها لم تكن وليدة إنضاج اجتماعي مدني ، ولكنها نتجت كرد فعل عما يحدث ، فهي مؤسسات شللية أو جهوية أو عقائدية في أحسن الأحوال[159] .

---

[158] سمير أمين الفن الحديث والحداثة في الفن /ع2/1997/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت /ص 50.

[159] تألفت جماعات فنية قطرية وعربية ودولية ضمت فنانين عرب من مختلف الاتجاهات أذكر على سبيل المثال جماعة البعد الواحد في العراق ، جماعة الفنانين الشباب في الأردن جماعة الإبداع والحرية في مصر وهناك جماعة غير معلنة يتواجد أعضاؤها في عواصم عالمية مختلفة وتقدم خدمات متبادلة لأعضائها فيها شعراء وفنانون ونقاد .

وعلى مدار عقود من الصراع التشكيلي المتصاعد في الحياة التشكيلية العربية، استمرت الاجتماعات والبيانات والخطب واللقاءات والندوات، التي تدعو إلى تجاوز الفوضى التشكيلية على أسس جمالية وفنية وثقافية ، لكنها لم تصل إلى ما تصبو إليه ، فلقد ظل الشتات هو الوحش المسيطر على الحركة التشكيلية العربية ، وهو تعبير عن وحدة وتركيبة لا يمكن أن تتراكب أو تتآلف، ما دامت المؤسسات التشكيلية غير ديمقراطية ، وتمثل مصالح المؤسسة الرسمية أو المؤسسات البديلة ، والتي من مصلحتها تغليب المصلحة الذاتية والجهوية على ما عداها ، وما اتحاد الفنانين العرب المعطل منذ عقدين من الزمان، إلا نتيجة تعدد جهات الضغط عليه ، عبر مؤسسات قطرية رسمية وغير رسمية ، وضعت نصب أعينها تجيير هذا الاتحاد لمصالحها .

وفي ظل الغياب للبنى التحتية الثقافية الديمقراطية وفي ظل غياب اقتصاديات الثقافة وفي ظل غياب التكنولوجيا الموصلة للإبداع ونتيجة لكل ذلك وفي ظل كل ذلك ، فإن النتيجة الحتمية أنه لا وجود لتطابق وضعية الفنان مع سويته التشكيلية ، حيث همش المبدعون وارتفع الصغار المتماهين مع المؤسسات وعوامل السوق ، وتحول الفنان المبدع الواعي لذاته وللآخر، من فنان طليعي على مستوى الإبداع إلى فنان محافظ غير قادر على تطوير ذاته عمليا مع متطلبات السوق والعولمة.

وهكذا أعطيت دفة الإبداع لمن لا يحسنون إلا معرفة الحسابات الشخصية الصغيرة ، وأبعد الآخرون فتربع الحرفي والهامشي والمحدود

على سدة القرار التشكيلي ، أما اؤلئك المبدعون فهم في أحسن الحالات قد حيدوا، وعليه فإن قدرة المؤسسات في عصر المأسسة العالمية للفنون، مرهون بتصحيح مسارها ، وهذا لن يتم إلا بإشاعة الديمقراطية وإنضاج المؤسسة الثقافية من خلال مؤسسات المجتمع المدني فالثقافة (لا تنشأ وتزدهر وتترعرع وترتقي دون بنية تحتية مناسبة فهي التي تولد الزخم الثقافي على المستوى الوطني والقومي...إن تمويل البنية التحتية للثقافة أمر لا ينبغي الاستهانة به ويتطلب خططا طويلة الأمد ،كما يتطلب تعاضد الجهود بين المؤسسات الرسمية والقطاعات الأهلية والاستفادة من الفرص الدولية المتاحة لهذه الغاية)[160].

أما المؤسسات التي ستنشأ من العولمة ، والتي ستكون استجابة حتمية لتطورات العصر ، فسوف تكون مبنية على أساس مختلف ، فهي فوق الكيانات القطرية القومية ، وسوف يتم بموجبها التخلي عن السيادة الوطنية لصالح العولمة ، ودور المؤسسات الوطنية الديمقراطية في حال كهذا ، يجب أن يكون كابحا أمام الإذابة والتذويب ، مقدما برنامجا بديلا يتواءم مع الثقافة الوطنية المرغوبة[161] ، وقادرا في الوقت ذاته على تقديم ذاته للآخر بلغة فنية رفيعة .

قد يتساءل البعض حول الدور الذي يجب أن تلعبه المؤسسات القائمة من رسمية وبديلة في ظل ما نطالب به ، وأرى أن هذه

[160] د.إبراهيم بدران /جريدة الدستور /16أيلول 1998/عمان /الأردن.

[161] راجع دراسة دافيد روثكوبف /ترجمة أحمد خضر/ في مديح الإمبريالية الثقافية /مجلة الثقافة العالمية /ع85/1997 /ص 32.

المؤسسات لها دور مهم في عمليات التنشيط والتسويق والعمل الموازي للمؤسسة الديمقراطية ، إلا أن عملها يجب أن يظل بعيدا عن اتخاذ القرار التشكيلي، فهذا القرار ليس من حقها، بل هو من حق المؤسسة الديمقراطية ،وعلينا تحجيمها إلى الحد الذي لا تتطاول فيه على الديمقراطية ، أو مساعدتها في الوصول إلى هذه التخوم بعيدا عن أحلام السيطرة والنفوذ.وفي ظل النظام العالمي الجديد الذي يسعى للوجود عبر قنوات الاتصال والعولمة والمعلومات، فإن أقصى ما نحلم به الوصول ليس إلى تحجيم المؤسسات ، وخاصة تلك التي تتعدى هيمنتها الحدود ، وإنما الحفاظ على حق الفنان في الاختلاف وحقه في الإبداع ، بعيدا عن هيمنة السوق وهو أمر بالغ الصعوبة على أي حال، ولعل الديمقراطية ومؤسسات المجتمع المدني هي الأقدر على هذا الحل ، لكنها لن تكون بعيدة عن المزاج العام الذي تستوطنه العولمة والتي هي شر لا بد منه .

من الملاحظ أن الفن العربي اليوم ، قد استنفذ كل ما تعج به الساحة العالمية للفن الحديث ، من أساليب ورؤى على غناها وتنوعها، ووصل إلى درجة القولبة وعدم القدرة على تجاوز الآخر، كما هو مطروح عند الكثير من الفنانين العرب، ولا تعدو بعض المحاولات من أن تكون نوعا من توسيع القالب لا تغييره ، أو ترجمته إلى حداثة قادرة على التلاؤم والتطوير الذي تشهده حياتنا المعاصرة .

وقد جاء هذا الوضع نتيجة الأسباب العديدة التي خلقت مناخا راكدا متخلفا ، في مواجهة المتغيرات الدولية حول العالم العربي ، فما كان من الفنان العربي إلا أن يبدأ مقلدا دون أية مصادر تمده بالجذور، وهذا يشمل كل الأقطار العربية تقريبا ، ذلك أن هناك كثير من الفنانين الذين لا يمتلكون رؤية ملتزمة وواضحة ،فيما يفعلون وبالمقابل هناك من يدرك ماذا يعمل بصدد الأسلوب، كتعبير عن التجربة الخلاقة ، لقد كانت الغالبية العظمى تقلد الموجات القادمة من الغرب دون أي هضم أو تمحيص، وهذا الوضع دفع العديد من الفنانين العرب ذوي الرؤى ، إلى تكسير الحواجز ما بين الأطر التشكيلية المدرسية المختلفة من جهة، والأدائية (نحت ،رسم ،خزف موسيقى...) من جهة أخرى، وصولا إلى القيمة الجمالية التي (تظهر نتيجة الاحتكاك بفن آخر ، ولا تتبع دورتها الطبيعية ، من ناحية الممارسة أو الشكل العلمي أو السياسي أو الديني أو الأخلاقي ،كهدف جمالي تاريخي)[162] وقد أدى هذا التكسير(إلى خلق أنماط إبداعية. جديدة

[162] د.كمال عيد /جماليات الفنون/الموسوعة الصغيرة/ع69/1980/بغداد/ص 17.

قادرة على التماهي مع المرحلة، ولها خصوصيتها وتميزها) [163]، ولكنها مشروطة بقدرتها على البقاء ، في عالم متطور متغير حتى تنال حضورها الفني المستقبلي ، خاصة في هذا النتاج الثقافي السيال عبر قنوات الاتصال والمعلوماتية الحديثة ، وما نشهده من إبداع اليوم ، نلاحظ أنه لا يأتي من ذوي الاختصاص، (فالغالبية تتشكل من مخترقي حدود التخصصات، لأن التجديد والإبداع كثيرا ما يكون من طرف باحثين لهم القدرة على تجاوز حواجز التخصصات وإكراهاتها ، التي تجعل من إسهاماتهم تدخل في خانة ما يسمى بالهامش الإبداعي ، وبتهميشهم في مجالهم الرسمي ، يمكن أن يوجد مجددون يكونون أكثر في الميدان الذي يتبناهم أكثر من ذلك الذي انبثقوا منه)[164]، وكلما تأملنا إبداعات مهمة نجد أنها في غالبيتها قد تشكلت من الهوامش ، عبر تقاطع الاختصاصات والرؤى ، فهناك كثير من الفنانين العرب المبدعين ممن جاءوا من خارج الإطار الأكاديمي، بل إن هناك كثير من الفنانين ممن خرج من اختصاصه سواء كان ذلك في الاختصاصات الفنية خزفا أو نحتا أو تصويرا أو دراما...الخ،أو في الاختصاص العلمي هندسة أو طبا أوأدبا وعلوما اجتماعية، فأضاف وأبدع فيما ما لم يأت به السابقون[165]يقول فيصل السمرا (أود أن أوضح بأن

[163] هناك فنانين عرب استعملوا الخزف كوسيط للرسم والتصوير وبعضهم استعمل الخزف كوسيط نحتي وبعضهم لون المنحوتات والأمثلة كثيرة.

[164] الحسين الزاوي/الفكر العربي المعاصر /ع104-105/1998/مركز الإنماء العربي/بيروت -باريس/ص45.

[165] من هؤلاء الفنانين منى حاطوم في دمج الإيماء الجسدي بتقنيات أخرى ،علي عساف واستفاداته من الفوتوغراف والكولاج وسهى شومان بتثبيت الرمل على ة السطح التصويري بدلا من رسمه وآخرين .

مفهوم إلغاء الحدود بين اختصاصات الفن التشكيلي الكلاسيكي واللجوء إلى جميع الوسائل المتاحة لإنتاج ما يسمى في الزمن المعاصر "العمل الفني "بدأ من وجهة النظر المحافظة بالمدرسة الدادائية وتكرس بعد ذلك على يد الفنان الفرنسي مارسيل دوشامب وما جاء بعده حتى وقتنا الحاضر ،أما من وجهة النظر الأكثر شمولية فإنه بدأ مع الفنون البدائية ،حيث يمكن تبين ذلك واضحا في كتاب "البدائية في القرن العشرين ")[166] .

إن أهم خصائص فن ما بعد الحداثة هو الحضور المادي الشيئي ضمن زمان ومكان مقرون بحدث بحيث يقدم العمل الفني نفسه بفجاجة مثيرة (إنه يقلب المعادلة لصالح الدال مقابل المدلول، المادة مقابل المثال والفعل مقابل التأمل)[167] وهكذا لم يعد يشغل فنان ما بعد الحداثة التمثيل الخارجي للأشياء ، وإنما كيفية هذا التمثيل ، فلا الرسم والإيهام بقادر على تمثيل الواقع ، وإنما على الفنان أن يستحضر الواقع وأن يجد الطريقة التي يستحضر فيها هذا الواقع دونما ابتذال أو بهرجة ولقد أصبح التجديد هدفا للفنان المعاصر وأهم سمات هذا التجديد هو المزج (بين الفن والتسلية ،الفن وميدان الأعمال ، النحت والمسرح وبين التصوير والرسم ...عمليات بالغة التحرر لا تطرح إلا قضية الضرورة الملحة التي أدت إلى تغيير طريقة نظرنا إلى العالم المحيط بنا تغييرا تاما)[168].

---

[166] فيصل السمرا / بروشور معرض ما وراء الصورة / المتحف الوطني الأردني /عمان/1999.

[167] كامل شياع /غوايات الدلالة /مجلة أبواب/ع18/1998 /دار الساقي بيروت /ص197.

[168] كنعان مكية /مجلة أبواب/ دار الساقي /بيروت /ع12/ص216و217.

لقد وقع حداثيونا أسرى التقاليد الحداثية التي رسخوها ، عبر كفاح مرير مع السائد والسكوني ، وأصبحوا الآن يشكلون سلطة ثقافية أبعدت التقليديين والأكاديميين ، فهم الآن أساطين الجديد وسدنته ، ومن يخرج من تحت مظلته وجهوا إليه سياط النقد ، فهم يحتلون الآن مواقع القرار التشكيلي وقيادته، وهم يتحولون اليوم إلى بنية تقليدية عنيفة تمارس التخلف ، فلا يرون المستقبل إلا من خلال ما توصلوا إليه ، عبر أحادية الرؤية ، والنكوص لما حققوه على أنه الوحيد القادر على تمثل المرحلة والسير فيها إلى أمام .

ومع ذلك فإن هناك دائما من هو خارج على القانون والمتعارف عليه ، ويعمل خارج مؤسسة السلطة الثقافية والمنابر الرسمية، وقد تعرض للتهميش، لكنه يحتل كل يوم مواقع جديدة ، مقوضا سلطة الحداثة لحساب ما يسمى ما بعد الحداثة ، وقد وصفها أدونيس قائلا: (إنما هي استثناءات تسمح بوجودها بعض الشقوق والتصدعات في هيكل المجتمع العربي الثقافي والاجتماعي، استثناءات لا تعيش إلا هامشيا في الأطراف وعلى الضفاف ، وهذه الاستثناءات هي ما يمكن أن نسميها بالحداثة المضمرة ، في مقابل الحداثة السائدة) [169]، وتتنوع مواقف الفنانين من الحداثة وما بعدها ، فالفنان لا يعرف بالضبط سببا واضحا لاختياره موقفا حداثيا دون آخر ، (إنه يعرف أنه لن يجمع ثروة ، ولن يحقق نجاحا بالمعنى المتفق عليه ، فلمـــــاذا يفعل ما يفعل ؟؟ وهو يعـــرف طبعا أن من

[169] أدونيس / النص القرآني وآفاق الكتابة /دار الآداب /1993/ص110.

بين من حوله من الفنانين كثيرين ، هم أبعد ما يكون عن الأصالة، لكنهم لامعون، ويعرف أيضا أن بينهم متحذلقين ووصوليين ، يحجبون الفنانين الحقيقيين..، ومنهم محترفو السياسة وسماسرة النفوذ ، ورغم هذا كله ، يستمر في عمله تدفعه قوة أكبر منه)[170]وهذا الاقتباس هو شهادة أحد الفنانين العرب، الذين عانوا من عظم المسئولية التي تحملوها في جو إبداعي مأزوم وقد ابتعد (التأصيل نحو الحداثة والتحديث بازدياد حجم الهوة بين المثقفين والمتعلمين، وغدت القاعدة تتسع كثيرا لاستقبال أنصاف المثقفين وقد حملوا هذه المرة بأيديهم شهادات عليا ..دون أن تكون لهم القدرة على إضفاء ما يحتاجه مشروع النهضة العربية منهم ..، وما تتطلبه حاجات المجتمع في المستقبل ..، بل غدوا وهم يحتلون مواقعهم أحد أبرز الأسباب المعوقة في الحداثة والتحديث)[171] .

ولعل الأجواء الجديدة المفعمة بالتيارات ومراكز القوى ، وتراخي المركزية لصالح المؤسسات الأهلية والخاصة، وانفتاح التثاقف العالمي عبر قنوات الاتصال الفضائي ، لعل هذه الأجواء قد سمحت لكثير من المقموعين أن يكتسبوا بعضا من حقهم ، وللأفاقين أن يأخذوا ما ليس لهم ، ليتحول المشهد التشكيلي العربي إلى مهرجان يعج بالجميل والبذيء، الرصين والركيك ، الأمر الذي سيسفر عبر مرحلة زمنية قد تطول، إلى تفاعل وفرز مستمر ، لكنه لن ينهي الفوضى بقدر ما يعزز الاتجاهات

---

[170] حسن سليمان /حرية الفنان دار التنوير للطباعة والنشر /بيروت لبنان /ط1983/2/ص12.

[171] د.سيار الجميل /التحولات العربية /الأهلية للنشر والتوزيع /عمان /ط1997/1/ص69.

التي تتجاوز الحداثة بحداثة أخرى مضافة ، مع بقاء ما هو رديء وهزيل ومنقول ومقلد (بكسر اللام)، جنبا إلى جنب في ظلال المشهد .

إن تداخل وتزامن اللغة الإبداعية من المكتوب إلى الصورة إلى الصوت قد خلق أجواء حداثية جديدة (فلم يعد ممكنا اليوم أن نفكر في اللغة والفن باعتبارهما سلسلة من التحولات التدريجية ، حيث كل لحظة جديدة تدمر التي سبقتها ...ألا نجد الانطباعيين كانوا يتجاورون مع المتحذلقين ،والتكعيبيين مع الواقعيين الجدد ؟لقد اخترع الإنسان كلمة ما بعد الحداثة هذه ليعرف ما أفضل أن أسميه بالتعدد اللغوي المعمم للثقافة)[172]ومن هنا دخل السرد المكتوب ممتزجا بالصورة وربما بالصوت ودخلت تقنيات الحاسوب والجرافيك الضوئي والأليكتروني والصوت والحركة والصورة الفوتوغرافية في الفن التشكيلي لتعبر عن هذا الثراء فيما يسمى ما بعد الحداثة أو كما أعلن روشنبرغ قائلا: (للتصوير علاقة بالحياة وبالفن . لا يمكن أن يفبرك أي منهما ،أحاول أن أعمل في الثغرة التي تفصل بينهما) [173]وصولا إلى إثراء الحياة والفن في الوقت ذاته .

إن ميل الفنانين العرب الشباب إلى الخروج من أطر الحداثة، ما هو إلا تعبير عن نزوع إلى آفاق فنية أرحب ومعايير أغنى، إنهم يلجون مناخات وأقانيم جديدة كل حسب استعداده وفلسفته، لكنهم متفقون على رفض السكونية الجديدة للحداثة ، فقد أعطت كل ما عندها ، ولا بد من

[172] أمبرتو إكو/الحياة الثقافية /وزارة الثقافة التونسية /ع90 ديسمبر1997/ص57.
[173] جاك الأسود/مجلة أبواب /دار الساقي /لندن/عدد 15/ص147.

تجاوزها إلى فضاء جديد قادر على تمثل الحساسية الجمالية لدى النخبة/الجمهور ، من خلال شفرة مزدوجة ، قادرة على المثول في قراءات متعددة المستويات، تمس الجوهر الكلي للحياة والكون ، وهذا التوصيف ينطبق فقط على البعض منهم ، أما البعض الآخر فهم دخلاء على الفن ، ولا يمتلكون الرؤيا أو حتى التقنيات الضرورية لهذا التحديث وهذه النقلة .

وضمن هذه الرؤيا فإن فضاء الحداثة ميدان لموجة ما بعد الحداثة من الفنانين العرب، الذين يمثلون بعضا من الجيل الثالث أو الربع الأخير من القرن العشرين ، فهم يرون أن (الحقيقة رؤية مفتوحة وليست مطلقة ، وأن تأكيد علاقة التفاعل الجدلي تعني ليس فقط اعترافا بالتغي، بل دعوة إلى يقظة الوعي الاجتماعي للإبداع المتجدد في مواكبة الوعي بالتغير المطرد)[174]، على أننا يجب أن نعترف أيضا بأن هؤلاء الفنانين لا يشكلون تيارا موحدا من جهة،كما أن هذا الوعي الجديد لا يشكل نسبة غالبة فيما بينهم كما أسلفنا .

من هنا كان على الفنانين العرب الجدد ، أن يمتلكوا القدرة على إثارة الأسئلة الكبيرة ، وصنع الثقافة المضادة للساذج والسكوني والتقليدي ، إضافة لقدرتهم على أن يكونوا أحرارا في الحركة والرؤى ، بعيدين ما أمكنهم عن مناطق الجذب والنفوذ ، قريبين ما أمكن منها في الوقت ذاته ،

[174] شوقي جلال /اليسار العربي وسوسيولوجيا الفشل /عالم الفكر /ع4،3/1998/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب /الكويت /ص188.

مستفيدين من المتغيرات واللعب عليها ، في خلق مناخ فني قادر على التواجد والنفوذ ، لأنهم في النهاية ضد النخبوية والجمهور في آن واحد[175]، وهذا لا يوفره (إلا إنسان جديد "....")، من خلال معالجاته النقدية لمختلف التراكيب والمفاهيم ، التي تتلاءم وشخصيته المستقبلية وأفقه الفكري الواسع ، ...من أجل تشكيل ذهنية عربية فاعلة، ... منهج في الرؤية نحو المستقبل بعد فهم الماضي لا اجترار‌ه)[176].

أقتبس هنا ما جاء في بروشور أحد التشكيليين الما بعد حداثيين لأدلل على مذهبهم من جهة وكيفية تعاملهم مع العمل الفني بصريا وتقنيا يقول : (أصبح هاجس البحث التشكيلي بالنسبة لي هو الوصول إلى عمل فني يلغي الحدود بين اللوحة والمنحوتة أو المجسم الفراغي على أن يحمل خصوصيتي الذاتية بكل ما فيها من تراكمات وأن يؤسس لنفسه عقل ومنطق خاص به بحيث لا يحتاج مني إلا إلى الحس والعاطفة ، وقد وصلت إلى ذلك عن طريق إسقاط مفهوم المنحوتة على اللوحة (المادة البنائية لجسد العمل هي نفس المادة البنائية لشكل ومضمون العمل) بخلاف لوحة الحامل التي يصبح جسدها من الإطار الخشبي والقماش المشدود حاملا منفصلا عن مضمون ما سوف يرسم على القماشة . وهناك أيضا علاقة جسد العمل الفني بالفراغ المحيط به فاللوحة هي بمثابة فتحة في الجدار ...لديها اكتفاؤها الذاتي في فراغها الداخلي أما الفراغ بالنسبة

---

[175] الثقافة العالمية/ع /1998/الوطني للثقافة والفنون والآداب/الكويت /ص .

[176] د.سيار الجميل /الفكر العربي المعاصر /ع104-105/1998/مركز الإنماء القوم /باريس – بيروت/ص94.

للمنحوتة أو المجسم الفراغي فهو عنصر أساسي في وجود العمل وقوته وتأتي من قوة الحوار المطروح بينهما)[177].

ويمكن تلخيص ما يميز هذا التوجه الما بعد حداثي بالتركيز على جدليات: الجمهور / النخبة، الإنسان /التكنولوجيا ، الوضوح /الغموض ، الظاهر/ الباطن، الوجود/ العدم ، الحرفية /التلقائية ، التفكيك /البناء ، والتجريد /التشخيص ، وتداخل الوسائط والتقنيات عبر أكثر من حاسة اتصال كالبصر والسمع واللمس والشم والذوق ،وهي بمعنى آخر مغامرة التخلي (عن فكرة اللوحة المنتجة وفق المواصفات التقليدية من خط ولون وقماش ،والتي تتمركز حول الإنسان بوصفه حقلا لمدلولات جمالية وأخلاقية وسياسية . والأخذ كبديل عنها بفكرة العمل الفني التي تفترضه بنية بلا عناصر أو وجودا فارغا يتسع لأي أسلوب أو مفردة إشارة، المنطق الذي يحكم تجارب هؤلاء الفنانين هو منطق تعددي لا يعترف بتحديدات جوهرية للهوية أو بمرجعية ثقافية واحدة)[178] .

وفضاء الحداثة بمعنى من المعاني هو استمرار للحداثة وتجاوز لها ، وهو بهذا لا يتنكب لمنجزات الحداثة ، ولكنه يعتبرها محطة تؤدي إلى محطة أخرى، قادرة على الاستجابة والتواصل والتحدي ، ضمن حدود ما يتاح لها ، لتكون حالة من الحضور الواعي ، وليس حالة إثبات وجود كما يفعل بعض المدعين، الذين انحرفوا (عن مسار وسعي تاريخ

[177] فيصل سمرا /بروشور معرض ما وراء الصورة /المتحف الوطني الأردني /1999.

[178] كامل شياع /غوايات الدلالة/مجلة أبواب /ع18/دار الساقي /بيروت /1998/ص192.

الفن ، في تصميت الشكل واللون وتخليصهما النغمي من الثرثرة الذهنية)[179]، وهي الموضة الدارجة لكثير من الفنانين الشباب.

والحداثة وما بعدها في شقها الإيجابي ، أحد الأوجه الهامة في تحديد ملامح الفن العربي مستقبلا ، وهي لن تكون نهاية المطاف، فهي حالة متحركة لا يحتكرها جيل من الفنانين دون من يليه، إنها سعي مستمر نحو الأفق والمطلق ، وهي القديم معجونا بنزق الجديد وراديكالية المستقبليين.

إن الحداثة التشكيلية التقليدية العربية،لم تستطع أن تقضي على مخلفات التشخيصية والماضوية من جهة، كما أنها لم تستطع أن تحدث تغييرا ملموسا في بصرية المتلقي على أساس من وعي التلقي،ولم تحسم معركتها مع التيارات التقليدية، بل عقدت معها صلحا على المستوى التنظيري والمستوى البصري، ظنا منها أن الزمن كفيل بحسم المعركة لصالحها ، وقد ظهر هذا جليا في تعايش تلفيقي ما بين القديم والمحدث ، وأصبح واضحا للحداثيين أنه لا يمكنهم تجاوز أنفسهم ما لم يديروا الظهر إلى القديم ، وهذا ما حصل في كثير من بقاع الدنيا ، فنحن بحاجة إلى إبداع نابع من الجذور دون تلفيق، (الإبداع هو تحقيق دون نموذج ، الإبداع هو نموذج ذاته، الإبداع ليس تقدما تقنيا أو نموذجيا . إنه انبثاق –اكتشاف للأصل لا نهاية له.) [180]

---

[179] د. أسعد عرابي /الحداثة أو الوجه الآخر من الارتباك التشكيلي/عام الفكر /ع1997/2/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/الكويت /ص58.

[180] أدونيس /فاتحة لنهايات القرن/ط1/بيروت دار العودة /1980/ص330.

المشكلة في التلفيقية العربية، أنها رغم سقوطها في الامتحانات العسيرة التي مرت بنا ، فإنها لم توضع بعد تحت مجهر النقد والتحليل ، إلا ضمن النخب الثقافية المعزولة عن حركة الواقع والحياة ، يقول د.محمد جابر الأنصاري: (تواجه التلفيقية امتحانها العسير في عصور الاضطراب والثورة والتحولات السريعة، بينما تتحقق سيادتها في عصور الاستقرار والوفاق والاستيعاب الحضاري السلمي) والسؤال هنا أما جاء زمن المسائلة بعد؟ أم أننا فقدنا القدرة على السؤال والتساؤل؟!!.

وعليه لم يكن الإبداع التشكيلي العربي، بحجم النقلات الكبيرة التي يعيشها المجتمع العربي الحديث على المستوى المادي، بل أكاد أجزم أنه لم يتهيأ ذلك النوع من المبدعين القادرين على مواكبة التغير المطرد ، الذي جعل حداثتنا هزيلة أمام الواقع الثقافي العالمي، إضافة لعدم قدرتنا على نقل المواطن لعربي من ثقافة القرون الوسطى إلى عصر العولمة ، فالمواطن العربي اليوم (يقرأ "الموطأ" و"رياض الصالحين" و"إحياء علوم الدين " ، وهي طبقا للتحقيب الغربي ثقافة العصر الوسيط ،الثقافة القديمة في عصر ما قبل الحداثة ، والعالم الآن كله وبلا استثناء يتجه إلى ما بعد الحداثة ، إن لم يكن يعيشها بالفعل كما يبدو أحيانا في خطاب المثقفين والأدباء والفنانين العرب)[181] ، فالمجتمع العربي ما زال يعيش في العصر الزراعي رغم كل المحاولات التحديثية التي قامت ، والتي لم تأخذ في

[181] د.حسن حنفي /موقع التراث ووظيفته في ظل العلاقة بين العولمة والخصوصية /المؤتمر العلمي الرابع / من 4-6 أيار 1998/جامعة فيلادلفيا /الأردن.

اعتبارها البعد الثقافي كعامل مهم في التحديث، والتي لا تستطيع أمة الوصول إليه بدون الركن الأساسي وهو الثقافة ، فالمجتمعات العربية (لم تقطع شوطا كافيا في مضمار التصنيع والانتقال إلى المجتمعات الصناعية، وبالتالي فإن الثقافة السائدة لا تزال تعبرعن هذه الحالة الحضارية، وهي ثقافة النفس والوجدان والفطرة، أو ثقافة ما قبل العلم)[182].

غير أن هذا الواقع لم يمنع عددا من الرواد ، من أن يتجاوزوا مسألة التقنيات والأداء ، ليدخلوا عالم الرؤية والحدس، وليمتلكوا لغة خاصة بهم سبقت وقتهم ، واستكنهت الواقع المستقبلي الجديد، أمثال :محمود مختار ، جواد سليم، إسماعيل شموط ، يحيى التركي ، فاتح المدرس ،لؤي كيالي ومحمد راسم ، كل حسب طريقته وموقعه وظروفه.

لقد تم تغييب التشكيل العربي الجاد بفعل تأخر وجود المجتمع المدني في العالم العربي، بل إن (الاعتقاد بصحة الموقف الذي يتخذه الفاعل من فعله، وتطابق هذا الفعل مع أحكام العقل والمنطق ، هو سمة تميز كل أفعالنا ،وفي إطار القسم الأكبر من التيارات ، بينما يعد الرأي الآخر أقل شأنا وينطوي على تجربة أقل أهمية ، سواء أعرفنا مضمون هذه التجربة أم لم نعرف)[183] ، وقد تم هذا التجاهل نحو المغاير لحساب مظاهر تشكيلية هابطة ومباشرة وآنية، فسادت مدارس تهتم بالسياحي

---

182 د.إبراهيم بدران /جريدة الدستور /16/أيلول 1998/عمان /الأردن.

183 د.أحمد الأصفر / الثقافة العربية في القرن القادم/الثقافة العربية الراهنة بين مظاهر الوحدة والتنوع وتحديات العصر /المؤتمر العلمي الرابع /4-6أيار 1998 /جامعة فيلادلفيا /الأردن.

والفلكلوري والجماليات التزيينية ، فكانت حداثتنا ناقصة ومستلبة، وغير مسنودة بتطور اجتماعي ومؤسسي مواز، فلم تغير ولم تسع إلى التغيير، بل كانت حداثة سكونية، والحداثة لا تتفق مع الساكن، فنحن نسميها حداثة تجاوزا، فبعض مؤسساتنا قد تبنت فنون ما بعد حداثية منقولة من منشأها ، ظنا منها أنها تقدم آخر الموجات الفنية هناك ، فالحداثة (في المجتمع العربي بوصفها منظورا أو تنظيرا، أو بشكلها العام السائد ، إنما هي غربية بكاملها ، وإننا عندما نتكلم عليها إنما نتكلم عن الآخر ، متوهمين أن هذا الآخر هو الذات)[184] ، ومن هنا تأتي أهمية استحداث ما دعا إليه د.حسن حنفي بعلم الاستغراب ،كمقابل لعلم الاستشراق،(من أجل تحويل الغرب من كونه مصدرا للعلم كي يصبح موضوعا للعلم ، فيتم القضاء على أسطورة الثقافة العالمية المنتشرة خارج حدودها ، وهي تمارس المعيار المزدوج:قيم التنوير داخلها ونقيضها خارجها، الحرية والديمقراطية والعقل والعلم والتقدم والمساواة في الداخل ،في المركز، والقهر والتسلط والخرافة والجهل والتخلف، والظلم الاجتماعي في الخارج في الأطراف ، ويصبح كلاهما دارسا ومدروسا)[185].

إن حداثة مفتونة بالغرب ، لا تصمد أمام معيار الجغرافيا والتاريخ ، فالتشكيل الذي لا يكتسب أراض جديدة وجمهور جديد ، يظل سكونيا ، فهذا التشكيل ، رغم عمره الذي يزيد عن الخمسين عاما من التواصل والتوليد والتوليف، لم يأخذ موقعه بعد كالفن الآسيوي أو الفن اللاتيني ، وظل مجرد

---

[184] أدونيس / النص القرآني وآفاق الكتابة/دار الآداب /بيروت 1993/ص110.

[185] أ.د. حسن حنفي /المؤتمر العلمي الرابع /من 4-6 أيار 1998/جامعة فيلادلفيا /الأردن.

كم إبداعي يدل على بدايات واندغامات في حركة فنية عالمية ، لم تصل إلى خصوصية معترف بها يمكن فرزها والتأشير عليها.

لقد تم تغييب بنية اللوحة الروحي لحساب البنية الاستاطيقية ، وتناسيناها كخطاب بصري له علاقة حميمة بالمشاعر والرؤى والأفكار، فاصبحت اللوحة تكوينا جماليا باردا ومهارة تقنية بارعة ، دونما حساب للتواصل مع جمهور مثقل بالقضايا والأزمات، و(فقد الفن الإحساس بالزمن كمتغير وبعد فاعل ، وفقدنا اللوحة من حيث هي ضرب من مجاز وأفق، أفقد العمل الفني العربي الحديث روح المبادرة وجنون الإبداع)[186].

إن فضاء الحداثة هذا ، محكوم لتكنولوجيا الاتصال الفائق الذي يلف عالمنا ، عبر شبكات وأقمار صناعية وقنوات بث لاسلكي مستمر ، وهذا بعض مما ندعوه العولمة ، وعلينا التكيف معها بسرعة ، حتى نكون قادرين على المنافسة والتميز ، في عالم يشهد آلاف البرامج البصرية التي توزع في شبكاته ، وما لم نستطع تقديم التراث بحلة حداثية قادرة على المنافسة ، ورضى وذوق الآخر، فلن نستطيع البقاء ، ولن نستطيع تقديم أنفسنا عبر تراث حضاري طويل، لكنه يتعرض في هذا الوقت البالغ التعقيد إلى الإمحاء والتذويب، فالعولمة ليست (إيجابية بالقطع ، فالسوق العالمية لا تمحو الفوارق بين الدول ، وتفاعل البلدان المختلفة لا يأتي

[186] راجع دراسة أحمد المديني /عنف المضمون طراوة الشكل /مجلة الفكر العربي المعاصر /ع 28،27/1983/ص48-61.

بالضرورة في السلام ، فهي تعني فقط أنه في حالة المنافسة الشديدة ، أو على الأسوأ في حالة الحرب الباردة ، لن يكون هناك منتصر حقيقي ..، هناك توافق في المصالح بين الدول نجم عن تداخل الأسواق ، ولكن ما زال هناك تباعد في العمق بين الغربيين وبيننا)[187].

إن بعضا من الجيل الجديد من الفنانين ، يحاول التجاوز من خلال هذا الوعي وهذا الفهم ، وينطلق من جدلية القضايا المصيرية المعاصرة ، ومن هنا يمسك بالخيط الذي يلامس المصير الإنساني في فهم وتجل ، لتصبح حركة (ما بعد الحداثة)، الوتر المشدود والقوس الذي سيصيب الهدف، لكن هذا الوصول يظل مشروطا بإبداعيته ،وليس بالنقل والاستيراد ، أو السطحية والفجاجة كما يفعل الكثير من الفنانين العرب، الذين يحضرون معهم من الغرب وصفات مستهلكة هناك ليروجوها عندنا.

إن حركة ما بعد الحداثة عند الفنانين العرب الجدد ، لم تلتئم عبر كيان ما، لكنها تتواصل الآن عبر شفرة سرية من إبداع مختلف وجديد، بصرف النظر عن هيمنة النخب الحداثية/التقليدية ، التي تتبادل المنافع والجوائز عبر البيناليات والمؤتمرات والمنابر ، فالفنانون الجدد يمارسون أشكالا فنية، تسهم في خلق مناخات للتواصل والتفاعل الخلاق فيما بينهم ، وقد شكلت وسائل الاتصال الحديثة ، جسورا تتجاوز الممرات التقليدية التي كانت تحول بين هؤلاء الفنانين والتقائهم وتفاعلهم ، فخلقوا ميادين موازية

[187] راجع دراسة لاو سي /نعم للعولمة ..لا للغربنة /مجلة الثقافة العالمية /ع 851997/ص 65.

لا تخضع للميادين التقليدية والرسمية، ولا تقع في قانون الفعل ورد الفعل ، فهي غير مسكونة بهاجس الماضي المستلب، لترد عليه ، أو أنها أتت في سياق أن كل ما هو غربي مرفوض ،لأنه مجروح ومتناغم مع الآخر (العدو) ، بل جاءت فعلا إبداعيا يتناغم مع الشروط البيئية والاجتماعية والدولية بوعي وانسجام .

وهكذا دخلت تجربتنا العربية المنفتحة الجديدة على التراث والعصر، من باب انزياح الموروث لتفاعلات العصر العقلية الفكرية والوجدانية الإنسانية ، وتفتح المجال واسعا أمام أفهومات ورؤى تشغل الآخر كما تشغلنا ، ويمكنها أن تطرح الحلول كما الآخر، في جو عالمي سيال ،متكافئ الإبداع متكافئ الإرسال، خاصة إذا ما تركنا لخميرة الفكر الإسلامي، الذي يحتوي على تعددية فكرية ورؤيوية قل أن نجد لها ما يشبهها في المدارس الفلسفية الكبرى، ولنا في تعددية الفرق والمجتمعات والرؤى والتفسيرات التي احتواها الإسلام عبر العصور، خير دليل على قوة ودينامية هذا الفكر، كي يكون قادرا على المشاركة في العولمة التي تقرع الطبول في كل مكان . وعلى الفنان العربي اليوم ، مسئولية المشاركة بفعالية وإبداع ، قادر على موازاة الآخر وتجاوزه ، (في فضاء حداثة ومناخ تبولوجي ومستقبلي يبتعد عن مختلف السلطويات ،الماضوية سياسية كانت أم ثقافية أم اجتماعية)[188].

---

[188] د.سيار الجميل /الفكر العربي المعاصر /ع104-1998/105/مركز الإنماء العربي /بيروت – باريس /ص 84.

فالمجتمع العربي والتشكيل العربي لا يمكنهما التطور في ظل ثقافة أحادية، وإنما بالقدرة على التكيف مع التكنولوجيا ومدخلاتها ، متوازيا مع مؤسسات المجتمع المدني بعيدا عن المؤسسات الرسمية (فالحكومات لا تصنع الثقافة وإن صنعتها فهي ثقافة مؤقتة وسطحية وآيلة للسقوط في تغير الأحوال ...والمؤسسات الثقافية لا تنتج الأعمال الثقافية وتبتدعها، وإنما ينتجها الأفراد والجماعات الإبداعية ، وينبغي أن يكون تحرك الابداعات وتطورها في القرن الواحد والعشرين جزءا صميميا وركنا أساسيا من المنظومة الثقافية)[189] المحليةوالعالمية بل ينبغي أن تكون قادرة على الحضور والتميز عبر حداثة واعية عبر العولمة التي لا تعترف بالحدود أو الهوامش .

[189] د.إبراهيم بدران /جريدة الدستور /16أيلول 1998/عمان /الأردن.

المراجع:

- آر. أج. ويلنسكي /دراسة الفن /ترجمة يوسف داود عبد القادر //وزارة الثقافة والإعلام /بغداد /العراق/1982 .
- أبو صالح الألفي /لموجز في تاريخ الفن العام /دار نهضة مصر للطبع والنشر /القاهرة /1985.
- أدونيس /الثابت والمتحول الكتاب الأول والكتاب الثاني /ط2/دار العودة /بيروت/1979.
- إسماعيل شموط / الفن التشكيلي في فلسطين/ مطابع القبس الكويتية/1989.
- د. جان جبور / الشرق في مرآة الرسم الفرنسي /منشورات جروس برس/طرابلس /لبنان /1992.
- جيروم ستوليتنز /النقد الفني /ترجمة د. فؤاد زكريا /المؤسسة العربية للدراسات والنشر/بيروت /لبنان /بدون تاريخ .
- حسن سليمان /حرية الفنان /دار التنوير للطباعة والنشر /بيروت /لبنان /ط1983/2.
- حوار الفن التشكيلي /إعداد شاكر حسن آل سعيد /مؤسسة عبد الحميد شومان /دارة الفنون /ط1995/1.
- د. شربل داغر /مذاهب الحسن /الجمعية الملكية للفنون الجميلة /عمان و المركز الثقافي العربي /بيروت ،الدار البيضاء/ط1998/1.
- عادل كامل /الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق/مرحلة الرواد /دار الرشيد للنشر /بغداد /1980.
- د. عفيف بهنسي /رواد الفن الحديث في البلاد العربية /دار الرائد العربي /بيروت /لبنان /1985.
- د. عفيف بهنسي /الفن والاستشراق/دار الرائد العربي و دار الرائد اللبناني /الحازمية /لبنان / ط2/ 1983.
- د. عفيف بهنسي/من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن/دار الكتاب العربي /دمشق /ط1997/1.

- د. عفيف بهنسي /الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية/دار الكتاب العربي /دمشق /ط1/1997.
- د. سيار الجميل /التحولات العربية "إشكاليات الوعي وتحليل التناقضات وخطاب المستقبل"/الأهلية للنشر والتوزيع /ط1/عمان /الأردن/1997.
- محمد أبو زريق / تشكيليون أردنيون معاصرون دار البشير / عمان /الأردن 1997.
- محمد أديب السلاوي /أعلام الفن التشكيلي العربي بالمغرب/دار الرشيد للنشر/بغداد /1982.
- محمد عبد الجواد الأصمعي / تصوير وتجميل الكتب العربية في الإسلام /دار المعارف بمصر/1968.
- د.محمد غنيمي هلال /النقد الأدبي الحديث/دار الثقافة و دار العودة /بيروت /لبنان /1973.
- هربرت ريد /تربية الذوق الفني /ترجمة يوسف ميخائيل أسعد /بدون دار نشر أو تاريخ.
- د.هشام شرابي /البنية البطركية /دار الطليعة /بيروت/ط1/1987.
- د.هشام شرابي /النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين/مركز دراسات الوحدة العربية //ط1/بيروت /1990.
- د. زينات بيطار /الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي/ سلسلة عالم المعرفة/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/1992.
- د.أحمد زكي بدوي /معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية مكتبة لبنان /بيروت/1982.
- Lynne Hornton -The Orientalsists - Painters And Travelers - Introduction - Chief Editor - Ahmad Shawqi Rasif - Printed In France.

فهرس المصطلحات:

المصطلح	معنى المصطلح..............................
الأحادية	رؤية الأمور من جانب واحد مناقض للتعددية.
الآخر	ويقصد به العنصر المختلف ويتلون المعنى بالعداء أحيانا والحياد أحيانا أخرى وبالمرغوب مرة ثالثة حسب موقف الشخص من هذا الآخر.
الأكاديمية	مدرسة فنية تهتم بالتشريح والنسب الصحيحة والأصول العلمية في الفن
الاستغراب	حركة علمية وفنية يقصد بها دراسة أحوال الغرب بعكس الاستشراق.
الاستشراق	حركة علمية وفنية اهتمت بدراسة الشرق حضاريا .
الانطباعية	مدرسة فنية اهتمت بدراسة اللون الطيفي المبني على أساس نظرية نيوتن وطبقته في الرسم .
أيدلوجيا	عقيدة تتبنى نظرية في الحياة والكون .
الباروك	مدرسة فنية ومعمارية انتشرت في أوروبا بعد حركة عصر النهضة تهتم بإبراز التفاصيل التزيينية والمحلية.
البصرية	علم وفن الرؤى والرؤية البصرية بناء وتفكيكا.
البينالي	معرض فني دولي يقام كل سنتين في بلد معين .
البيروقراطية	إدارة ترتكز على الروتين والتفاصيل والإجراءات الصارمة المعطلة للحيوية والشفافية.
البنية	مدرسة ومنهج نقدي يبحث في نسق العمل الفني ويعتبره أساسا لفهم كل عناصر العمل في بنية متكاملة.
الكلاسيكية	مدرسة فنية وأدبية تعتمد العودة إلى الأصول الإبداعية بصرامة وتطلق على ما توصل إليه الإغريق من قواعد في الفن والأدب.
التجريدية	مدرسة فنية تلغي التشخيص والتشبيه وتستعيض عنه بعلاقات بنائية ما بين الخط واللون والمساحة بعضها يلغي عملية التصوير بالكامل والبعض الآخر يبقي بعض العناصر الدالة على الصورة.
التعبيرية	مدرسة فنية اهتمت بالتعبير الفني والإبداعي من خلال حساسية الفنان وترابط حسه بأدائه بعيدا عن آلية الشبه الصوري أو الرموزي في العمل الفني وقد انتشرت من ألمانيا والدول الاسكندنافية إلى باقي أنحاء العالم.
التراث	يقصد به مجموع القيم والإنتاج الثقافي والمادي الذي خلفه لنا السلف.
التشخيص	رسم الأشخاص والأشكال الحية ويطلق أحيانا كمقابل للتجريد.
التلفيقية	هي وصل جزأين لا رابط بينهما ويعبر عنها أحيانا بالتوفيقية أي توفيق بين منهجين أو فكرين بشكل يخدم الغرض المراد.
تلقائية	الأداء المطبوع على السليقة في الفن والإبداع .
التفكيك	منهج نقدي فلسفي يعتمد تفكيك النص وصولا إلى فهم آلياته وبنيته الإبداعية.
التنوير	حركة علمية وثقافية وإبداعية سادت أوروبا بعد عصر النهضة وكانت نقطة الانطلاق للحداثة الأوروبية المعاصرة.
الدغمائية	المبدأ الذي يتمسك به صاحبه ويؤمن به دون دليل على صحته.
الديمقراطية	مذهب يعتمد على فكرة أن الجماهير قادرة على حكم ذاتها ومعرفة ما يناسبها بواسطة التمثيل النيابي المنتخب .
الدينامية	تطلق على الحركة التي لا تؤمن بالثبات أو التوقف وإنما تحتكم إلى منطق التغير والتغيير.
الجرافيك	الرسوم المنفذة بأسلوب الحفر والطباعة سواء كان ذلك على الزنك أو الحجر أو المواد الأخرى.
الجهوية	التعصب إلى جهة أو إقليم أو مقاطعة والتمييز على هذا الأساس بين قوم وقوم.
ما بعد الحداثة	الحداثة حركة تتبنى كل جديد وهو مصطلح أطلق على فنون ما بعد عصر التنوير وبشكل خاص على موجة الفنون التي انقلبت على الرومانتية أما ما بعد الحداثة فهي المدارس الأكثر جدة في الفكر والفن والتي ارتكزت على الحداثة لكنها تجاوزتها.
الحرفية	الأداء المصبوغ بالصنعة والاحتراف في الفن والإبداع.
الاستلاب	حركة التماهي في الآخر والتشبه به ومنه استلاب للماضي واستلاب للحاضر وتعني محو الهوية لصالح هذا أو ذاك.
السريالية	حركة فنية وأدبية استفادت من اللاشعور والعقل الباطن وركزت على العلاقات غير المتوقعة بين الأشكال والرموز والمفردات لتنتج تركيبات

فنتازية جديدة من حيث غرابتها ودهشتها.

السوسيولوجيا العلوم الاجتماعية

الشكلانية مدرسة نقدية وأدبية تهتم بالشكل وتعتبره أساس العمل الفني ومضمونه.

الشوفونية التعصب إلى مذهب أو رأي دون وجه حق .

الصوفية مدرسة فلسفية دينية تركز على عالم الغيب وتحاول التوحد فيه من خلال طقوس وشعائر وطرق خاصة.

الاستاطيقا علم الجمال علم يهتم بالظواهر الجمالية الإبداعية ويدرس العلاقات والنسب في عناصر العمل الفني وصولا للكشف عن جماليته وسبل تحقيقها.

الرومانسية مذهب فني يركز على الاستفادة من الظواهر الطبيعية والتغني بها والتعبير بواسطتها عن موقفه من الحياة والكون.

الفردية مذهب يؤمن بقدرة الإنسان الفرد ويطالب باستقلاله باعتباره متميزا وقادرا على تنفيذ خياره دونما وصاية .

الفطرية مدرسة فنية تخص الفنانين غير الدارسين الذين تتميز أعمالهم بالفطرة والبساطة دون دراسة الفن أكاديميا ولهم خصوصية معينة في أعمالهم.

فولكلورية مظاهر الحياة الشعبية التي ما زالت عالقة في الأذهان وتمارس في المناسبات من عادات وتقاليد وأدب شفاهي وغناء ورقص وأزياء..الخ.

القطرية هو تعبير عن الدولة القطرية المناهضة للقومية أو البديلة عنها.

القومية تعبير يخص التمييز بين أمة وأخرى من حيث اللغة والعادات والثقافة والتاريخ المشترك ونمط الحياة والخصائص الفزيولوجية والنفسية والاجتماعية وربما الدين .

العدم مذهب يعني المناقض للوجود أو ما قبل الوجود .

عولمة هي حركة التواصل والاتصال العالمية الكونية الفائقة الدقة والسرعة مقرونة بسيطرة قطب أحادي على العالم المعاصر .

العنصرية الاعتقاد بالتفوق لجنسه أوسلالتة مؤمنا بتميزها عن غيرها.

كوسموبوليتية المنفتحة على الآخر ضمن نوع من الامتيازات والاستقلال النسبي .

الليبرالية مذهب الأحرار الوسطيين الذين يؤمنون بالحلول التدريجية لا الجذرية أو الانقلابية .

الماركسية مدرسة اجتماعية وفكرية تهتم بجدلية علاقات الإنتاج ورأس المال .

المأسسة تنظيم قائم على أسس معينة يهدف إلى مجموعة من القيم والأعمال التي وجد من أجلها بوسائل قانونية متاحة.

الماضوية الاحتكام إلى معايير وقيم الماضي بأشكاله المختلفة باعتبار أنه مقدس .

المجتمع المدني المجتمع الذي يحتكم إلى القيم المدنية والاجتماعية بعيدا عن مخلفات الماضي من قبلية وعشائرية وإقطاع.

المعاصرة كل ما يمثل العصر المعاش في مرحلة تاريخية معينة من فكر وثقافة وإبداع.

المذهبية الدعاوى التي تستند إلى مذهب معين دون سواه .

المنمنمات اللوحات المنفذة على طريقة الفنانين المسلمين وخاصة الآسيويين وتتميز بالدقة في زخارفها ونضارة ألوانها وتنفذ كجزء من المخطوط.

المؤسسة والمقصود بها مؤسسات المجتمع الرسمية والشعبية سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو ثقافية .

النخبوية المفاهيم الموجهة للنخبة والمتخصصين أو المنتجة منهم باعتبارهم الصفوة القادرة على اتخاذ موقف منهجي صحيح.

نكوصي هو الذي يعود إلى الماضي في محاولة لتكراره والسير على خطاه ولا يرى في الحاضر أو الجديد أي خير.

النهضة العربية مصطلح يطلق على فترة تاريخية من حياة الأمة العربية وتحديدا منذ حملة نابليون على مصر وما رافق ذلك من محاولات النهوض ومواجهة ومماهاة الآخر الغرب فكرا وإبداعا ونضالا.

الواقعية مدرسة فنية تصور الواقع كما هو دون إضافة أو حذف .

الوجودية مدرسة فلسفية تقول بأسبقية الوجود على الماهية أي أن العقل يسبق الماهية وتمجد حرية الإنسان بدون شروط خارجية مفروضة عليه.

الهلينية كل ما يتعلق بالعصور اليونانية القديمة من فلسفة وحضارة وثقافة وأدب.

المؤلف في سطور:

- فنان تشكيلي وناقد وباحث جمالي. مواليد عام 1947. دبلوم تربية رياضية1970/سيلين /لبنان . ليسانس آداب 1978/بيروت .دورات في التربية الفنية /وكالة الغوث الدولية(الأنروا) 1975 , 1978، 1984,1990, 1996/عمان.
- دورات جرافيك في دارة الفنون 1994، 1995 ,1996 /عمان.يعمل مدرسا للتربية الفنية في وكالة الغوث /الأنروا.له دراسات ومقالات منشورة في الصحف والمجلات الأردنية والعربية.حصل على الجائزة البرونزية في الحفر على الوطن العربي من مهرجان المحبة في اللاذقية/سوريا عام 1999.

المعارض الشخصية :

- جمعية الصداقة الأردنية السوفييتية 1974. رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين 1980. المركز الثقافي السوفييتي 1982.جاليري بنك الإسكان 1986.جاليري عالية للفنون التشكيلية 1988.جاليري عالية للفنون التشكيلية 1992.المركز الثقافي الملكي 1993.صالة بلدنا للفنون التشكيلية 1995.المركز الثقافي الأسباني 1996.قاعة المدينة/أمانة عمان 1997.رواق الحصن للفنون والثقافة 1998.

أهم المعارض الجماعية:

- المعرض العام للفنانين التشكيليين الأردنيين عام 1978.معرض الربيع للفنانين الأردنيين في العقبة1980.بينالي الكويت السابع 1980.معارض جماعة الفنانين الشباب في الأعوام 1981،1982،1984،1985، 1986،1987،1989.معارض الفن الأردني المعاصر:القاهرة 1984،دمشق 1986،الكويت 1987،عمان 1989،بغداد 1990،مسقط 1992.معرض حقوق الإنسان في فينا عام 1994.بينالي القاهرة لفنون الجرافيك الدولي عام 1996.بينالي الشارقة الدولي عام 1996.بينالي تايوان للفنون التشكيلية1997.بينالي دكا للفنون التشكيلية1997.إضافة إلى معارض كثيرة مشتركة في المناسبات الوطنية والقومية ومن أهمها معارض في ذكرى صبرا وشاتيلا ومعارض الانتفاضة والاستقلال والبيئة وحماية الطبيعة(ضانا).

المؤلفات :

- بانوراما الفن التشكيلي في الأردن/مشترك مع أحمد الكواملة 1990 /وزارة الثقافة .حوار الفن التشكيلي /مشترك /إعداد شاكر حسن /دارة الفنون /1994.تشكيليون أردنيون معاصرون /دار البشير 1997.توفيق السيد حياته وفنه /مشترك /وزارة الثقافة 1998.الفنان اسحق نحلة/مشترك/منارات..المكان في الفن/تحت الطبع.

عضوية :

- جمعية النقاد الأردنيين.جمعية البيئة الأردنية.جمعية أصدقاء الأطفال.لجنة التربية الفنية في الأنروا.نائب الرئيس لرابطة التشكيليين في دورتين انتخابيتين.عضو لجنة العضوية في رابطة التشكيليين لعدة دورات. عضو لجان تحكيم في مسابقات رسوم الأطفال .

المقتنيات:

وزارات الثقافة ، السياحة والآثار ، الإعلام ،الشباب ، الزراعة، البنك المركزي ،أمانة عمان ،وكالة الغوث ، المتحف الوطني ،دارة الفنون ،الملكية الأردنية،بنك الإسكان، صالة بلدنا ، المركز الثقافي الفرنسي ، المركز الأسباني ،متحف الدار البيضاء ، القدس ، الشارقة ، بيروت ، استوكهولم ، نيويورك ،بون، أمستردام ،الكويت، مسقط ، لندن ،غزة ، طوكيو ، سيئول.